ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

1 '88

ИСКУССТВО КИНО

1 '88

«ВОР»

режиссер Павел Чухрай

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

ЧЕХОВ НА ТВ **Я АБСОЛЮТНО УВЕРЕН, ЧТО АНТОН ПАВЛОВИЧ ОДОБРИЛ БЫ НАШУ ЗАТЕЮ.** *ИВАН ДЕМИДОВ* **«ВОР» — НА ИСТОРИЧЕСКОМ ЭТАПЕ ПАВЕЛ ЧУХРАЙ ПОДАЕТ РУКУ ГРИГОРИЮ ЧУХРАЮ. СЫН ПЫТАЕТСЯ ОПЕРЕТЬСЯ НА ОТЦА.** *ЛЕВ АННИНСКИЙ* **СО-МНЕНИЕ БОРИСА ПАРАМОНОВА: ...ТРАГЕДИЯ ДИАНЫ — ЭТО ТРАГЕДИЯ ЧЕЛОВЕКА, ОКАЗАВШЕГОСЯ НЕ НА СВОЕМ МЕСТЕ.** **НЕФОРМАЛЬНЫЙ ЛИДЕР ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО** **Я ЧАСТО ДУМАЮ, ЧТО ЕСЛИ БЫ Я БЫЛ ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ХОРОШИМ ЧЕЛОВЕКОМ, ТО НЕ БЫЛ БЫ РЕЖИССЕРОМ.** *ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ* **ОТПОВЕДЬ СЫНА ВЕКА** **ЕСЛИ ВО ВСЕЛЕННОЙ ЕСТЬ СУЩЕСТВО, КОТОРОЕ Я ХОТЕЛ БЫ УБИТЬ ИЗОЩРЕННО, МНОГОКРАТНО, С ОСОБЫМ ЦИНИЗМОМ, ТО ЭТО СОВЕТСКИЙ ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ.** *ДМИТРИЙ БЫКОВ* **КТО ЗАКАЗЫВАЕТ МУЗЫКУ** **КАКОЙ ЖЕ ТЫ ПРОФЕССИОНАЛ, ЕСЛИ НЕ ПОРАБОТАЛ В ГОЛЛИВУДЕ?** *АНДРОН КОНЧАЛОВСКИЙ ЭДУАРДУ АРТЕМЬЕВУ* **СО СЪЕМОК «ИВАНА ГРОЗНОГО»** **А Я ТАК НЕНАВИЖУ ЭТУ КАРТИНУ, ЧТО НЕ ВЕРЮ В ТО, ЧТО ИЗ НЕЕ ЧТО-НИБУДЬ ПОЛУЧИТСЯ.** *МИХАИЛ НАЗВАНОВ* **«СЦЕНАРИЙ» ВИРТУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ** **ОНА ЗАЧАРОВАННО СМОТРИТ, КАК РЫБКИ ПРОПЛЫВАЮТ СКВОЗЬ ЕЕ ГЛАЗА.** *ГЕНРИ МИЛЛЕР*

СОДЕРЖАНИЕ

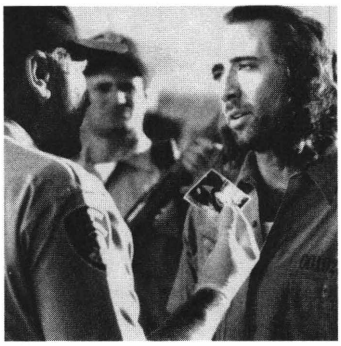
ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
АННА ФИЛИМОНОВА
Шестой канал открыл для себя Чехова

9
ИВАН ДЕМИДОВ
«Делайте, как я, и все будет о.к.»
Интервью ведет Виктор Матизен

13
АНДРЕЙ РАЗБАШ.
«Мы хотели нарастить культурный слой»
Интервью ведет Виктор Матизен

РЕПЕРТУАР



19
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Достояние обворованных

23
СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
В защиту архитектурных излишеств

26
ВАЛЕРИЙ ФОМИН
«Гармонист, гармонист, веселая хватка!..»

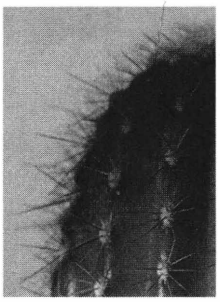
33
НИНА ЦЫРКУН
Великолепный мужчина в летательном аппарате

36
ИННА ТКАЧЕНКО
Кто такой Пиноккио?

38
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Близкие контакты следующего вида

41
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Из чрева кита и объятий змеи

КОММЕНТАРИИ



45
ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
Письмо первое

48
МИХАИЛ РЫКЛИН
Gefährdungsgebiet. Москва в Пруссии

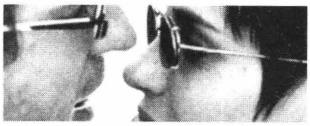
51
БОРИС ПАРАМОНОВ
К вопросу о Золушках

ИМЕНА

55
ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ
«...И чем случайней, тем вернее...»

61
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Рожденные 19 июля

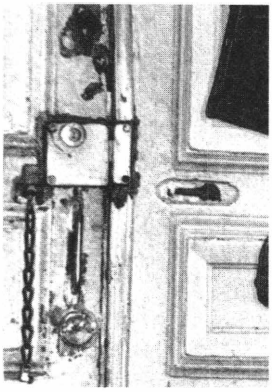
И М Е Н А



65
М ТРОФИМЕНКОВ
Истина. $100 за грамм

71
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ — ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Диалог под деревом гинко

Р А З Б О Р Ы



81
Д БЫКОВ
Морковка и крыска

88
ЕЛЕНА СТИШОВА
Послесловие

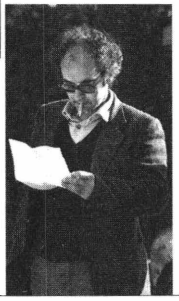
90
ИГОРЬ МАНЦОВ
Бедные спасут мир

94
М ТРОФИМЕНКОВ
Запрещенный прием

97
ОЛЕГ АРОНСОН
Чувство как подстрочник

100
ДМИТРИЙ УХОВ
Призрак («мыльной»?) оперы

П У Б Л И К А Ц И И



109
ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ
Русский композитор в Голливуде

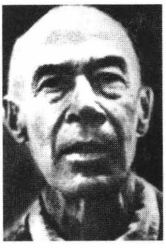
117
МИХАИЛ РЫКЛИН
Слово о невозможном. Феномен Славоя Жижека

119
СЛАВОЙ ЖИЖЕК
Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия

129
Годар-критик

138
МИХАИЛ НАЗВАНОВ
«Проклятая картина»

Ч Т Е Н И Е



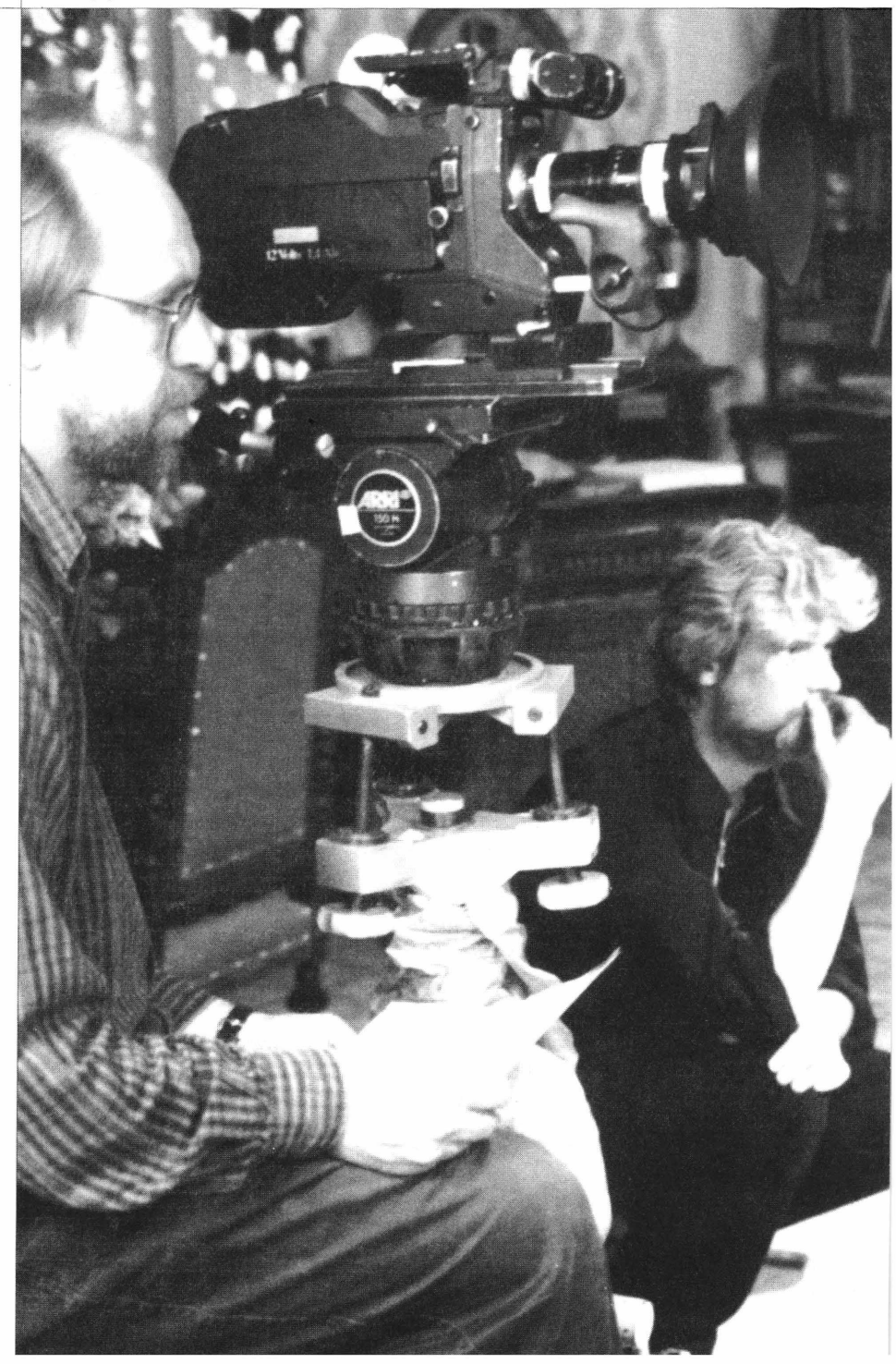
149
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Кислотный дом кровосмешения

151
ГЕНРИ МИЛЛЕР
Сценарий

166
МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь

S U M M A R Y
175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Режиссеры Д.Брусникин и А.Феклистов на съемке

АННА ФИЛИМОНОВА

Шестой канал открыл для себя Чехова

Чеховский бум в кино и на телевидении начался, наверное, с «Дамы с собачкой» И.Хейфица (1960), которая оказалась первой чеховской экранизацией, вызвавшей уважительный интерес критиков в Канне, где «Дама с собачкой» получила престижные призы, ею восхищались такие серьезные ценители, как Бунюэль и Вайда. До этой экранизации Чехов долгое время представлялся чаще всего сатириком-обличителем, чуть ли не Салтыковым-Щедриным — в ходу были его юмористические рассказы — или же драматургом мхатовского мемориала, если касалось пьес. В середине 60-х появились актеры, способные сыграть сложного Чехова. Появились режиссеры, способные сложно его прочитать (А.Эфрос, Ю.Любимов, Г.Волчек). К 60-м — началу 80-х годов относится множество чеховских экранизаций и телепостановок. И никогда не возникало ощущения «наследия», с которого кинематографисты сдувают академическую пыль. От позднего отголоска чеховской лихорадки, «Черного монаха» И.Дыховичного (1988), вообще веет авангардом.

Итак, современен Чехов или архаичен — подобный вопрос не возникал. Чехов оставался самым репертуарным классиком на сцене, а в кино за чеховские экранизации брались ультрасовременные мастера. О том, что Чехов не просто классик, но еще и персонаж школьной хрестоматии, дружно вспомнили, когда канал «ТВ-6. Москва» во главе с Иваном Демидовым и телекомпания ВИД в лице Андрея Разбаша взялись за постановку тридцатисерийного сериала «Чеховские рассказы». Особенное удивление в прессе вызвал интерес Демидова к классической литературе. Язвительное «Демидов прочитал всего Чехова», сорвавшееся с газетной полосы, сделало громкую рекламу сериалу. Помимо иронии и непритворного недоумения встречалась и полезная информация. Можно было узнать, что снимаются «Чеховские рассказы» не просто потому, что Демидов открыл для себя Чехова. Дело еще и в том, что есть исторический повод: в 1998 году МХАТу, с которым имя Чехова связано с момента основания театра, исполнится 100 лет. Постановкой рассказов занимаются люди, которые читают и перечитывают Чехова давно и всерьез, — Д.Брусникин и А.Феклистов, оба актеры и режиссеры МХАТа. В постановке участвует и телевизионный режиссер З.Ройзман.

Изначально предполагалось, что каждый из рассказов станет серией и каждая из серий будет длиться около пятнадцати минут. Но вышло так, что какие-то рассказы уместились и в десять минут, а какие-то потребовали получаса. Как это будет в итоге решено на телеэкране, сейчас не могут сказать ни продюсер, ни режиссеры. Но точно то, что съемки окончены и чеховский сериал монтируется. Проходили же съемки в бешеном ритме. Когда начался монтаж, Ройзман попал в больницу, поэтому мхатовцам пришлось начинать работу самим. Как они с этим, судя по всему, незнакомым делом справляются?

Это был первый вопрос, который я задала режиссеру Дмитрию Брусникину. Александр Феклистов, умело уклоняющийся от общения с прессой, отсутствовал. Разговор состоялся во МХАТе, в перерыве между репетициями «Дяди Вани», где Брусникин играет Астрова.

Итак...

Кадры из сериала «Чеховские рассказы».

С.Любшин, А.Жарков, В.Панин в фильме «Невидимые миру слезы»

А.Мягков в фильме «В пансионе»

Е.Майорова в фильме «Тина»

Е.Проклова и Е.Киндинов в фильме «Длинный язык»

Анна Филимонова. Как проходит монтаж? Вам не сложно одному справляться?

Дмитрий Брусникин. Процесс мне знаком. Я имел то ли легкомыслие, то ли счастье сниматься в кино. Во время съемок часто просил режиссеров взять меня на монтаж. Было интересно постигать, как делается фильм в целом. И потом — лучше монтировать самому, чем отдавать материал в руки монтажеру, который абсолютно с ним не знаком.

А.Филимонова. «Чеховские рассказы» — первый ваш опыт в кинорежиссуре. Были ли у вас «чеховские» ориентиры в кинематографе? Я, например, слышала, что вы очень любите «Даму с собачкой»...

Д.Брусникин. Из экранизаций Чехова? Да, это, пожалуй, мой любимый фильм. Поэтому, когда мы снимали рассказ «Госпожа Н.», мне было очень важно пригласить Алексея Баталова и Ию Саввину на главные роли. После «Дамы с собачкой» они встретились на съемочной площадке в первый раз. Было интересно, как актеры среагируют друг на друга, что будет в их глазах в этот момент.

Ну и, конечно, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н.Михалкова — тоже картина из любимых. Под ее влиянием я даже поставил потом «Платонова» в театре.

А.Филимонова. А ваши актеры? Что влияло на них, как вы думаете?

Д.Брусникин. Все актеры (снимавшиеся в сериале. — *А.Ф.*) прошли школу чеховской драматургии. Чехов — их автор, они его знают, что очень важно. Это подготовленные к подобной акции люди. Не в первый раз встречаются с Чеховым. Но мы пытались избежать стереотипов. Актерам был предложен новый материал, требующий от них не повтора, а нового творческого решения.

Был, правда, и один прокол. Мы предложили роль Ирине Петровне Мирошниченко, а она от нее отказалась. Может, она просто что-то не поняла, может, я не сумел ей объяснить. Она не играла подобной роли. Роль была неожиданной для нее. Ей показалось, что это неверное использование ее актерского имиджа... Я не смог ее убедить.

А.Филимонова. А другие актеры — как им работалось в таком ритме? Ведь вы снимали в очень сжатые сроки.

Д.Брусникин. Специфика работы в театре совсем иная. Более подробная, медленная. Более свойственная русскому характеру — нега, лень... Идеи и мысли рождаются не на ходу, а длинными-длинными вечерами. Вообще по-разному бывает. За бутылкой ли люди приходят к идеям и решениям, или во время сбора грибов — не суть важно. Но кино предлагает другие темпы. Спасало то, что все наши актеры — профессионалы. Просто нужно быть готовым к тому, что у тебя два дня на освоение роли. Конечно, мы много репетировали, встречались, разговаривали. Но все равно процесс был сильно сжат, спрессован. Поэтому готовность должна была быть моментальной. С одной стороны, это тяжело, с другой — актер концентрируется.

А.Филимонова. Из-за напряженного ритма не возникало ли у вас каких-то проблем на площадке?

Д.Брусникин. Споров? Конфликтной ситуации? Этого нам удалось избежать. Со всеми актерами мы давно знакомы — вместе работаем в театре. Мы же все из одного дома! Не нужно притираться друг к другу. Доверяем друг другу, а это так важно — доверять. Была такая хорошая атмосфера на съемочной площадке! Да об этом все актеры говорят. Они работали с удовольствием, потому что была создана такая обстановка, что им приятно было приходить на площадку.

Атмосферу на съемочной площадке «Чеховских рассказов» мне посчастливилось ощутить самой. Дело было еще летом. В «Останкино» в павильоне снимали рассказ «Тина». Главную роль исполняла Елена Майорова — съемка происходила за несколько недель до ее гибели.

Обстановка на площадке была на удивление спокойной. Никакой суеты. Операторская группа Дильшата Фатхуллина работала, как хорошо отлаженный механизм. Пока устанавливали свет, Д.Брусникин беседовал с актерами. Что поразило меня больше всего? Две вещи. Первая — актерская способность слушать. Каждый на площадке слушал и слышал своего партнера. Вторая — чучело варана. Крошечная площадка была заставлена всевозможной мебелью, отовсюду свисали какие-то занавеси и шторки, на полках, столах, на всех плоских поверхностях помещались самые разнообразные предметы и предметики. Над всем этим изобилием царило

чучело варана. По замыслу постановщиков Елена Майорова должна была в процессе разговора взять варана на руки и почесать по животику. Надо сказать, что ей пришлось изрядно с ним помучиться.

Ящер приковывал к себе внимание. Но не отвлекал от кадра, намеренная захламленность которого заставила меня припомнить давнюю статью М.Туровской, где она пишет, как после просмотра «Попрыгуньи» С.Самсонова, пораженная обилием вещей в кадре, решила свериться с самим Чеховым. Оказалось, что каждый из предметов экранного интерьера был подробно описан у Антона Павловича.

Разговаривая с Брусникиным, я поделилась своими воспоминаниями и впечатлениями. Разумеется, предметная среда фильма, кадра, точность художественного решения очень его занимают.

Д.Брусникин. Описание предметов у такого автора, как Чехов, всегда не случайно, оно несет определенный смысл, который надо разгадать и воплотить. Ну, допустим, рассказ «Тина». Антон Павлович очень подробно описывает захламленность помещения. Почему — захламленность? Рассказ как называется? «Тина». То, что засасывает. Вступил — и сначала одна нога ушла, потом — другая по колено... Это же определенная атмосфера, а не только сама героиня.

Огромное удовольствие и счастье работать с таким художником, как наша Ирина (Смурыгина. — *А.Ф.*). Она удивительно современно мыслит. Она придумывает не интерьер, а образ. Тот же варан, к примеру. А в рассказе «Безнадежный» пустота в кадре, человеку некуда деться. Огромные, огромные залы — и маленький человек. Мы снимали этот рассказ с Александром Калягиным в Болгарском центре. Огромные пустые помещения — концептуальное решение.

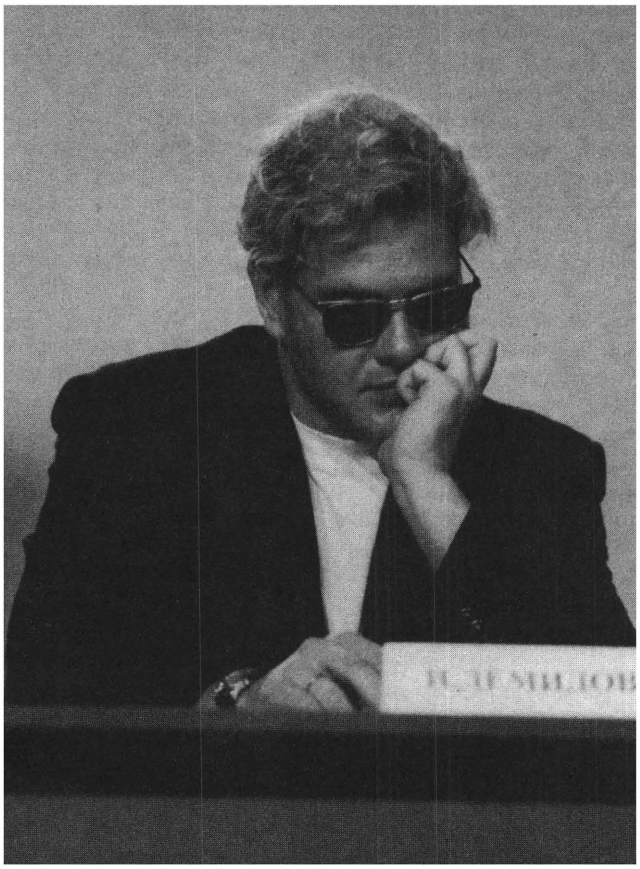
И оператор у нас замечательный. Дильшат Фатхуллин. Поразительный, талантливый человек. Я не устаю удивляться ему и его команде. Это группа суперпрофессионалов. Они все друг на друга «завязаны». Это было так важно в тех условиях, в которых мы работали! Ведь огромная часть производства зависит от него, от Дильшатика нашего. Он должен успеть поставить тот свет, который ему нужен, чтобы передать то, что мы хотим. Удивительно, как он работал в этом темпе, какой контакт они нашли с Ириной Смурыгиной. Он очень тонкий художник, чувственный и мудрый.

К Чехову Дмитрий Брусникин относится с трепетом. И часто говорит о том, как важно не перечить автору.

А.Филимонова. Можно сказать, что концепция сериала — диалог с писателем?
Д.Брусникин. Это для меня серьезная тема вообще. Если автор предлагает определенную идею, зачем ему перечить? Если у тебя другая идея, то ты ее и воплощай, как свою. А с Чеховым что же спорить? Надо не спорить, а разговаривать, в диалог вступать. И тогда он тебе откроется.

О «Чеховских рассказах» говорили в основном как о продюсерской акции. Рулевой «Музобоза» Иван Демидов в роли знатока классики и интеллигентно-респектабельный Андрей Разбаш как продюсер новой формации заинтриговывали больше, чем собственно предмет — новая экранизация прозы Чехова. Но, к счастью, оказалось, что самим продюсерам их роль в осуществлении проекта видится весьма нетривиально. Иван Демидов как-то поделился ощущением, что проект ведет вовсе не он, а сам Антон Павлович. Видимо, Ивану Ивановичу удалось вступить в диалог с автором.

А.Филимонова. Как у вас сложились отношения с продюсерской группой?
Д.Брусникин. Да хорошо сложились. Иван Демидов на первичном этапе разработки идеи очень активно участвовал. Это и понятно — идет работа над продукцией, которую он заказывает. К тому же сошлись наши вкусы. В чем-то он меня переубедил, в чем-то я его. И отбор сюжетов проходил вместе с ним. Об этом много, кстати, писали. Но люди, которые подтрунивали над Демидовым, сами вряд ли большие знатоки Чехова. Иван Иванович может много им рассказать о нашем классике.
А.Филимонова. А участие Андрея Разбаша?
Д.Брусникин. Он обеспечивает все производство. Я могу ему только удивляться — как его на все хватает?..



ИВАН ДЕМИДОВ:

«Делайте, как я, и все будет о.к.»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Вас, конечно, уже спрашивали, как это канал «Партийной зоны», известный своей попсовой ориентацией, вдруг взялся за интеллигентнейшего А.П.Чехова?

Иван Демидов. Однако мне безумно приятно, что «Искусство кино» занервничало. Насколько же у нас запылилась классика, что когда молодые люди конца XX века, делающие молодежный канал, берутся за Чехова, все почему-то считают, что это не их дело — для этого есть серьезные дяди и тети. А эти — как они посмели? Но я безумно рад, что именно мы и посмели. Потому что все эти дяди и тети твердят, что денег нет, искусство в упадке, в кинопроизводстве никто не работает... Все-таки странно слышать, что мы — канал «Партийной зоны». Мы от нее не отказываемся, но ведь мы и канал программы «Я сама», и канал «Театрального понедельника»...

В.Матизен. Что тут странного? Скоростью эскадры считается скорость самого плохонького ее корабля...

И.Демидов. Ничего плохонького в «Партийной зоне» я не вижу. Просто мы все делаем по-своему, без тяжеловесности, без чугуна и мрамора. Если бы ко мне пришли представители МХАТа и сказали: давайте мы к нашему столетнему юбилею поставим Чехова, а вы его купите, я бы отказался. А так я сам по себе попал во МХАТ, меня проняло, и я лишний раз убедился, что театр — великое искусство. Конечно, если говорить о Чехове, то я воинствующий непрофессионал, но продюсерская моя часть поняла, что в этом театре играют великолепнейшие звезды, не задействовать которые на телевидении было бы просто ко-

щунственно. Как же их не прибрать к рукам? Так и возник Чехов: короткие юмористические рассказы, над которыми смеялись век назад и будут смеяться сейчас. Плюс любимый жанр — сериал. Плюс столетие МХАТа. Понимаете, как складывается картина в голове продюсера? Потом я втянул в эту затею Андрюшу Разбаша, который поумнее и поопытнее. Он меня притормаживает, потому что у меня тормозов в принципе нет... Мне нужен был близкий по духу человек, который бы как-то определил все то спонтанное, что было у меня в голове. Мы сразу решили, что режиссерами выступят Дима Брусникин и Саша Феклистов, которые уже ставили Чехова. Я легко поднимаюсь на любое дело, но я не идиот, чтобы браться за режиссуру. Работать с актерами и снимать должны профессионалы.

В.Матизен. Какую же установку вы им дали?

И.Демидов. Я нарочно все утрировал. Сказал, чтобы в каждом рассказе было по звезде. Что меня не интересует никакая лирика. Пугал, что буду изображать акулу шоу-бизнеса, которая считает деньги и плюет на все остальное. Не хотелось, чтобы преклонение перед классиком занесло их в сторону чугунно-мраморного искусства. Я предложил им предварительно отобрать пятьдесят рассказов. Они пытались протащить нечто психологическое, но я говорил: «Но-но!» В конце концов из пятидесяти рассказов мы оставили тридцать для постановки.

В.Матизен. Нацеленность на юмор означает, что вы ставите не Антона Павловича Чехова, а только Антошу Чехонте...

И.Демидов. Это не совсем так. Рассказ «На чужбине» писал Чехов, а не Чехонте. Да и «Тину» трудно назвать юмористическим рассказом. Понимаете, я хотел, чтобы в рассказе было такое... нетрагедийное дыхание...

В.Матизен. А вам не хотелось «осовременить» классика? Перенести в наши дни, сделать Толстого новорусским, а Тонкого старосоветским...

И.Демидов. Нет. Рука бы не поднялась. Кроме того, у меня появилось мистическое чувство, будто сериал кто-то ведет, может быть, сам Антон Павлович. Первый съемочный день начался в особняке на улице Чехова, а в съемках участвовала собака по имени Антон Павлович. Потом я включаю телевизор — там читают «На чужбине». Звоню Диме и говорю: как же мы упустили этот рассказ, он же прямо для Олега Николаевича Ефремова! Дима предлагает Ефремову сыграть в нем старого помещика, и вдруг оказывается, что пятьдесят лет назад именно с этим рассказом О.Н. впервые вышел на сцену! Или когда погибает Лена Майорова, которая только что снялась у нас в «Тине», вы представляете, что это за роль... Сериал начинает жить какой-то своей жизнью. О.Н. приезжал на съемки из больницы. Сергей Юрский, снявшись в первом рассказе, вдруг говорит: «И это все? А я еще хочу...» А Любшин и Калягин! Им интересно играть большие роли, но и блеснуть в коротком рассказе приятно. А мне и нужно было, чтобы они как следует оттянулись. Это же клево, простите... Конечно, мое «клёво» и их «клёво» — разные вещи, но я же видел, как они купаются в роли, как вокруг каждой фразы придумывают кучу своих актерских приемчиков. Мне и самому было в кайф это наблюдать.

Мы еще ничего не закончили, а к сериалу уже проявили интерес во Франции и в Японии. Все идет удачно... да вы сами посудите — ну как Чехов, разыгранный такими актерами, может быть проигрышным вариантом? Даже если бы я сильно захотел это испортить...

В.Матизен. Бездарность, в отличие таланта, беспредельна. У скверного режиссера и гениальный актер выглядит придурком.

И.Демидов. Да, но надо быть уж совсем конченым человеком, чтобы загубить такой материал!

В.Матизен. Или иметь «замыленный» глаз. То есть запрограммированный на эстетику «мыльных опер».

И.Демидов. Вот этого не будет. Мы ориентировались не на телеспектакли, а на мини-кино. Да, быстро, да, дешево, но качественно. Чтобы все по-взрослому. А сейчас наша главная задача — найти лейтмотив сериала. Что-то типа «Крутится-вертится шар голубой». Читатели «Искусства кино» могут думать обо мне что угодно, но я вам говорю как есть... Или типа позывных «Шерлока Холмса», когда по первым аккордам понимаешь, что́ в эфире. Кстати, диско-вер-

сия музыки Дашкевича к «Холмсу» сейчас крутится во всех клубах — это хит на все века, для всех поколений. Мы перелопатили кучу романсов начала века, но все они какие-то кастрированные — не заводят.

В.Матизен. А без драйва нет ни кайфа, ни лайфа...

И.Демидов. Вот именно. Все, что я делаю, я делаю для новой генерации, даже учитывая, что Чехов над ней не довлеет. Они его проскользнули в школе, а потом жизнь увела в другую сторону. Так что просто популяризую классику, но не так, как в Голливуде «Ромео и Джульетту». Я ведь и канал ТВ-6 не делал молодежным — я делал канал, который говорит о всех человеческих проблемах. Но поскольку его делают молодые люди, он получается другим. Так же и наш чеховский сериал будет другим. Каким именно — это уж пусть кинокритики формулируют.

В.Матизен. Дайте только посмотреть, тут уж наша будет очередь оттягиваться. А интересно, смогли бы вы пригласить к себе в шоу самого Антона Павловича и представить его в своем стиле: «Сейчас! Перед вами! Только на нашем канале! Клёвый! Крутой! Антон!!! Павлович!!! Чехов!!!» И что бы он на это сказал?

И.Демидов. В шоу, наверное, не пригласил бы. Духу бы не хватило. Но я абсолютно уверен, что Антон Павлович одобрил бы нашу затею. У него с юмором все в порядке было.

В.Матизен. Продукты нынче принято раскручивать загодя. Вон Грымов еще и моськи не зачал, а шум поднял, будто слона родил...

И.Демидов. Мы не упустили из виду ни один профессиональный прием. Все будет по полной программе. Но могу обещать, что, в отличие от своих коллег, не буду раскручивать тему «Я и Чехов». Я буду раскручивать Чехова. Не потому, что я сам уже раскручен, а потому, что я не из тех, кто говорит «Я и Чехов».

В.Матизен. Сначала я говорил: «Я». Потом я говорил: «Я и Толстой». Теперь я говорю: «Толстой».

И.Демидов. Не совсем так. Я говорю: «Я» и говорю: «Чехов». Но не «Я и Чехов».

В.Матизен. Я тоже сторонник сепаратного принципа: суп отдельно, мухи отдельно. А вы знаете, что еще лет пятнадцать назад постановщики произносили ритуальные клятвы на верность первоисточнику?

И.Демидов. Это их дела. Им было важно, чтобы начальство одобрило, чтобы чеховеды остались довольны. А мне это по барабану. Я не нуждаюсь в том, чтобы меня ввели в худсовет МХАТа и дали госпремию. Я хочу, чтобы сериал посмотрели те, кто смотрит «Музобоз» и «Партийную зону». И сказали: «Клёво».

В.Матизен. Мнение именно этой группы для вас важно?

И.Демидов. Да. Потому что это наш зритель. Активному зрителю ОРТ пятьдесят пять — шестьдесят пять лет, а нашему — двадцать — тридцать пять. Мы новорусский канал не в том смысле, что нас смотрят «новые русские», а в том, что нас смотрит другая генерация. Люди, которые не зашорены прошлым.

В.Матизен. А что характеризует, по-вашему, это поколение?

И.Демидов. Активное отношение к жизни. Когда я открывал канал, я говорил, что наша задача — растить молодежь так, чтобы они забыли о том, в каких шорах и в каком унижении жили. Меня страшно умиляет, когда вдруг кто-то просыпается и говорит: «А ведь приличные ребята растут!» Да мы лучше вас растем! Молодежь от семнадцати до двадцати трех тоже сидит в читальных залах, но при этом знает, что такое радиотелефон, компьютер и кредитная карта. Мы реже обижаемся на старших, чем они на нас, и уже больше помогаем им, чем они нам. И морально, и материально! Мы не наезжаем на старый режим, не спорим о том, что лучше — социализм или капитализм, а живем той жизнью, какой хотим.

В.Матизен. Молодой Шеллинг говорил: «Боги не нравственны и не безнравственны, а, изъятые из этой альтернативы, абсолютно блаженны...» Кайфуют, одним словом.

И.Демидов. Вот именно. Мы и отцов пытаемся втянуть в эту новую жизнь, потому что старой не будет... И не собираемся отряхивать их прах с наших ног. Потому что тоже зарываемся, но понимаем, что без мудрости и без преемственности поколений нам не обойтись...

В.Матизен. Ваша ориентация на определенный тип зрителя связана с тем, что вы попали в эту нишу, или вы считаете, что «канал для всех» невозможен?

И.Демидов. Считаю, что невозможен. Я всегда говорю, что бессмысленно делать одну игру для всех, нужно сделать пять игр: для военных, для блондинов...

В.Матизен. Для любителей пива, шестидесятников и пятидесятников. А «слоеная» или «семейная» передача?

И.Демидов. Я с трудом представляю себе, что где-то есть воскресный стол, за который садится вся семья...

В.Матизен. Телевидение раз-общает или со-общает людей?

И.Демидов. Сообщает, если внук признает право бабушки смотреть «Поле чудес», а бабушка признает право внука смотреть «Партийную зону». А вот если программы друг на друга наезжают, то и семья будет в раздрызге. Если «у нас духовность и культура, а у вас кич и попса», откуда в семье будет лад?

В.Матизен. Но вы-то уже не комсомольского возраста. А канал, задрав штаны, бежит за комсомолом?

И.Демидов. Да, мне за тридцать. И на канале ТВ-6 большинство моложе меня. Я воспитываю уже второе поколение. Для них я — идеальный учитель, потому что более старших они уже — или еще — не воспринимают. А тут не отец, а старший брат. Да и девочкам больше нравятся мальчики постарше. Я — преддверие той жизни, в которую они хотят вступить. Когда ты еще не носишь джинсы старшего брата, но уже понимаешь, как их нужно носить. Я оберегаю их от отцов, потому что когда те наезжают, они теряются. И тут появляюсь я...

В.Матизен. Весь в белом и в черных очках...

И.Демидов. И говорю — спокойно, делайте, как я, и все будет хорошо. И помните: если б вы нравились отцам, вы не нравились бы ровесникам. Да, я старше, и мне тоже не очень нравится этот «дык-дык-дан» вместо музыки, потому что я вырос на мелодиях, но я не говорю им, что это дурь, а отцы говорят. И обрезают возможности для контакта. А я не обрезаю. И они меня уважают. И сериал будут смотреть уже потому, что Иван Демидов это делал хотя бы ради прикола...

В.Матизен. Кого из тех, кто сейчас занял видные места на телевидении, вы относите к своему поколению?

И.Демидов. Всю телекомпанию ВИД, хотя Разбаш мне скорее как старший брат, все НТВ по их драйву, Костю Эрнста.

В.Матизен. А в политике? Чубайса? Немцова?

И.Демидов. Про Немцова пока не пойму, чего он хочет — чтобы дяди его похвалили или делать свое дело. Вот Анатолий Борисович — да. Ему наплевать на политбоссов, он свое дело знает. А вот многие мои ровесники стремятся не на свою ступень, а на ту, которую им уступил папа.

В.Матизен. Не знаю, на что Чубайсу наплевать, но недавно он сказал так: «Мы приняли все меры для того, чтобы иметь возможность доложить президенту о выплате всех задолженностей...» Кому же он служит — государю или государству?

И.Демидов. Не знаю, почему Анатолий Борисович говорит так, а не иначе, но я знаю, что этот человек умеет принимать решения и доводить их до дела. Но он же не может не считаться с существующей иерархией. Таковы правила игры, в которую мы играем. Все мы выстраиваем отношения с теми, с кем работаем, у нас не братство, у нас жесткая иерархия — все, как полагается. И единство происходит не на уровне «возьмемся за руки, друзья» и «посидим у костра», а от головы к голове.

В.Матизен. И в этом отличие ТВ-6 от других каналов?

И.Демидов. Другие каналы, в отличие от нашего, представляют из себя сборище индивидуальностей. Мы — команда. Вторая в истории телевидения после команды «Взгляда». И я хочу, чтобы каждый эфирный день был для зрителя одной серией из жизни этой команды.

В.Матизен. Как же вы этого добьетесь?

И.Демидов. Это мое «ноу-хау». Потому я в тридцать один год и стал директором канала, что другие не знают, а я знаю, как это сделать...

АНДРЕЙ РАЗБАШ:

«Мы хотели нарастить культурный слой»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Иван Иванович Демидов сказал мне, что обратился к вам не только как к производителю, но как к своему старшему товарищу, дабы привести в порядок те достаточно смутные мысли, что вертелись у него в голове, когда он решился покуситься на классика. А что было в голове у вас, когда вы согласились взяться за чеховский проект?

Андрей Разбаш. Думал о том, что нужно восстанавливать ту органическую связь, которая существовала между телевидением и ожиданиями общества. Сейчас другое время, но ведь те модели вещания, которые родились в советское время, в тепличных условиях, под пристальным вниманием государства и партии, устраивали и общество...

В.Матизен. Да кто ж его тогда спрашивал?!

А.Разбаш. Тем не менее устраивали. Сейчас многие с ностальгией вспоминают времена, когда было много телеспектаклей, когда показывались добрые фильмы...

В.Матизен. Попробовало бы ОРТ в 1997 году воспроизвести останкинскую модель вещания 1977 года! Константин Эрнст хотел устроить такую акцию на всех каналах, справедливо полагая, что лучшего оружия антикоммунистической пропаганды просто нет, но ему не дали... А насчет «тепличных условий» можно добавить, что шаг вправо, шаг влево из теплицы считался за побег, и Лапин «стрелял» без предупреждения...

А.Разбаш. Неправда. Неправда. Неправда. Поговорите с кем-нибудь в Союзе композиторов, в Союзе писателей...

В.Матизен. О чем с ними говорить? Конформисты, приспособленцы. Сапоги партии с упоением лизали.

А.Разбаш. Если бы речь шла о политике, я бы с вами согласился. Но я говорю не о ней.

В.Матизен. И я говорю не о ней, а о культуре. Попробовал бы какой смельчак показать по телевизору Шевчука или Губайдулину...

А.Разбаш. Точно так же и сейчас по национальным каналам в прайм-тайм не пойдет трэш...

В.Матизен. Ничего себе «точно так же»! Одно дело «всякому овощу свое эфирное время» и совсем другое — «дурную траву из эфира вон»...

А.Разбаш. Обществу присущ культурный конформизм. Поэтому Общественное Российское телевидение вообще отказывается от некоторых музыкальных номеров, которые через двадцать лет, я уверен, будут частью мейнстрима.

В.Матизен. Сейчас, слава плюрализму, есть и «антиобщественное» российское телевидение. И далеко за полночь, когда все мирные обыватели спят, а бодрствуют только эстеты и маргиналы, НТВ или REN TV покажут нам и трэш, и кэш, и флэш...

А.Разбаш. Я говорю о мейнстриме. Телевидение должно работать на массу, иначе оно потеряет контакт с аудиторией.

В.Матизен. Если вы говорите о телевизионном мейнстриме, прайм-тайме и наиболее вероятном зрителе, то, конечно...

А.Разбаш. Да. Мы работаем для мейнстримовского телевидения, и мы сами — люди мейнстрима.

В.Матизен. А президент НТВ Игорь Малашенко, демонстрирующий приверженность к гольфу, человек гольфстрима...

А.Разбаш. Если без шуток, то быть в мейнстриме — значит установить связь с большой аудиторией. А влияние канала, его доход от рекламы и политический вес зависят от числа зрителей. Если вы называете это приспособленчеством, то телевидение приспосабливается. И в русле этого приспособленчества идет возвращение к вещам проверенным, консервативным и приятным для всех: для тех, кто перед экраном, и тех, кто за ним. Будущее телевидения — за телекино. Так во всем мире. Три кита, на которых стоят все национальные каналы, — новости, телевизионные фильмы, а третьим может быть спорт или что-то еще. В ближайшие два-три-четыре года произойдет бум телекино. За последние четыре-пять лет НТВ, ТВ-6 и ОРТ пустили в эфир такое невероятное количество фильмов, какого не было за предыдущие сорок или пятьдесят, то есть за всю историю телевидения...

Для огромного числа людей в нашей стране телевидение — основной канал получения информации, развлечений и искусства. Книжная культура отходит на второй план. Книжный рынок, правда, тоже переживает бум, но это бум ширпотреба.

В.Матизен. А ваш любимый мейнстрим, между прочим, всего лишь эвфемизм ширпотреба...

А.Разбаш. Вы же не станете спорить с тем, что люди стали гораздо меньше читать. Телевизор превратился в основного собеседника. Есть политические животные...

В.Матизен. Это классическое определение людей, которое дал Аристотель...

А.Разбаш. А мы — телевизионные животные. И спинным мозгом чувствуем, что бум на латиноамериканские сериалы заполнял вакуум художественного...

В.Матизен. Опять это слово. Где вы там увидели художественность?! Что «худо», это в самом деле видно, но и все...

А.Разбаш. Никогда с вами не соглашусь. Никогда!

В.Матизен. Вы еще не дослушали, а уже не согласны?

А.Разбаш. Не согласен, потому что голод по художественному — это голод по сопереживанию.

В.Матизен. Ах, вот что вы называете художественным...

А.Разбаш. Конечно. Только художественное позволяет сопереживать. Ведь документ телевидение превратило в отделенную от человека субстанцию. В новостях вам показывают сотни трупов, а вы и слезинки не пророните.

В.Матизен. А бедная Изаура проронит слезинку, и миллионы людей тонут в слезах и соплях, вы это хотите сказать? Понял. Возражения снимаются. Просто я по старой критической привычке делю игровое кино на художественное и нехудожественное, а к последнему отношу всю конвейерную продукцию, в том числе «мыло». Художественным для меня может быть только штучный товар.

А.Разбаш. Тут мы расходимся. У меня был спор с Сергеем Юрским, который уверен, что культура деградирует. А я его на очень простом рисунке убедил, что культура бешено развивается.

В.Матизен. Юрский, наверное, последовал совету своего любимого поэта: «Ах, обмануть меня нетрудно — я сам обманываться рад». Вы меня попробуйте убедить.

А.Разбаш. Бенвенуто Челлини. Расцвет Возрождения. Люди убивали друг друга на улицах без разговоров. Великие художественные достижения были...

В.Матизен. Жемчужными зернами в навозной куче?

А.Разбаш. Если угодно. И я нарисовал ему такой график — панегирик СМИ. Сравним интеграл по всей культуре XV века с интегралом по всей культуре XX. В математике есть дельта-функция...

В.Матизен. Есть. Но в школьной математике, которую учила мейнстримовская часть читателей «Искусства кино», она неинтегрируема. Поэтому давайте сформулируем вашу мысль проще: если сумму культурных достижений, скажем, Италии XV века поделить на число итальянцев, то получится величина, бесконечно малая сравнительно с суммой культурных достижений России XX века, поделенной на число россиян.

А.Разбаш. Да. Можно даже без суммы. Тогда искусство было всего лишь тонкой пленочкой на теле общества. Теперь система образования и масс-медиа так вовлекли в культурный процесс миллионы людей, что толщина культурного слоя выросла на порядки! Леонардо теперь знают все, Сикстинскую капеллу благодаря телевидению видели миллиарды, а тогда это было уделом единиц. Ваше представление о прошлом — это распространенная иллюзия. Степень варварства того общества и нашего несравнима.

В.Матизен. Конечно. Гораздо более варварским — в смысле чудовищным — является наше. Такой мерзости, как в XX веке, не было не то что в эпоху Ренессанса — при фараонах. Сталин с Гитлером и Пол Потом куда круче Чингисхана с Тамерланом и Дракулой. А толщину «культурной пленки» измерила русская революция. Сдула ее, как пенку с молока. И открыла такую степень дикости и зверства...

А.Разбаш. Давайте уточним и будем говорить о мейнстриме, то есть о культурных нормах...

В.Матизен. А! Это другое дело. Что касается прописей, то, конечно, к XX веку их накопилось больше, чем к XV. Хотя по сути все те же десять заповедей. Итак, зафиксируем наши разногласия и вернемся к Чехову.

А.Разбаш. Словом, такая привычная и недорогая форма общения с аудиторией, как телепрограммы, уже недостаточна и вытесняется более затратными в материальном и духовном смысле продуктами. Этого требует рынок, этого требует аудитория.

В.Матизен. В общем, ток-шоу и развлекательные программы удовлетворяют информационный голод и потребность в заполнении досуга, но не голод эмоциональный.

А.Разбаш. Да. И телекино удовлетворяет его наилучшим образом.

В.Матизен. Но почему именно телесериалы? Разве нельзя обойтись старыми фильмами?

А.Разбаш. Существуют амбиции людей, которые хотят внести свой вклад в расширение культурного слоя. И существует спрос именно на эту продукцию. Нам хочется быть причастными — в меру сил, таланта, возможностей, денег наконец — к продолжению этой культурной работы. Поэтому телекомпания ВИД, которая до сих пор была привержена чисто телевизионным, «передачным» жанрам, взялась за этот кинопроект. Если угодно, с высоты прожитых лет мы увидели, на каком убогом уровне до сих пор общались со зрителем... Знаете, когда-то мы с Ваней Демидовым и Владом Листьевым делали прямой эфир «Взгляда» из Парижа. И на обратном пути ощутили большой дискомфорт от того,что и как сняли. Нам захотелось от этого ощущения отмыться, и на той же

неделе мы поехали в Куйбышев, родной Ванин город, который впервые в эфире назвали Самарой, и сделали эфир о том, как живут...

В.Матизен. Немилосердные самарйтяне...

А.Разбаш. Тогда в этом проявилась частичка нашей коллективной взглядовской души. А сейчас нам захотелось отмыться от политики, от наших сиюминутных вещей и сделать что-то такое, что нас переживет. Так что когда Ваня мне позвонил, я уже дозрел до его предложения. Не хочу преувеличивать свою роль. ВИД — всего лишь цех. Нам дали чертежи, по которым мы должны были сделать продукт. Но это подразумевает, что мы должны быть профессионалами. Я искал режиссеров, конструировал процесс производства и т.д. Для себя мы называем это кинопроектом, хотя по технологии он гораздо ближе к сериалу. Есть такой показатель, как стоимость одной минуты готового фильма. У нас он не должен был превышать тысячи долларов. И ни один канал не мог бы себе позволить тратить больше: таковы объективные условия выживаемости. Вы понимаете, что в сопоставлении со стоимостью минуты голливудского фильма это просто смешно.

В.Матизен. А вы не пытались поторговаться с Демидовым, чтобы отвалил побольше? Дружба дружбой, а денежки врозь...

А.Разбаш. Конечно, в смысле бизнеса мы с ним по разные стороны баррикад. Ему надо потратить поменьше, а мне заработать побольше. Но у нас не те отношения. Мы скорее партнеры, чем заказчик и исполнитель. Я считаю, что по нынешним временам ТВ-6 и так приняло смелое решение, направив нам деньги на производство чеховского сериала. Ведь это тридцать серий! На сериале нет ни одного человека, который работал бы из-за денег. Это абсолютно гуманитарный и, я сказал бы, знаковый проект с обеих сторон. Как производящая компания ВИД не закладывает в него прибыль. Напротив, доложим денег, если понадобится.

В.Матизен. Почему на роль художественных руководителей проекта вы выбрали Д.Брусникина и А.Феклистова, ведь ни тот, ни другой не имеют громкого режиссерского имени.

А.Разбаш. Зато именитый у нас автор первоисточника. Да, мы думали, кого из режиссеров приглашать. Обращаться к известным, а потому амбициозным людям — это не вариант, когда за шесть месяцев надо было сделать тридцать фильмов. Для мастеров, обремененных славой, нужны другой бюджет и другие сроки. А это работа для Павки Корчагина.

В.Матизен. Конечно, на энтузиазме дешевле. А с другой стороны, это напоминает ситуацию, в которой акулы бизнеса нанимают не белых рабочих с их высокими запросами, а готовых на все пуэрториканцев. Вы приняли это решение априори или после неудачной попытки договориться с каким-то крупным режиссером?

А.Разбаш. Мы сразу решили, что нереально заразить такого рода энтузиазмом человека, чье имя дало бы больше гарантий качества. А нам действительно нужны были люди, готовые работать в нечеловеческих условиях. Хотя мы сами, прошедшие через «Взгляд», к таким условиям привыкли. В конце концов мы решили, что помимо Димы и Саши, которые осуществляют общее руководство, нужно пригласить еще и кинорежиссера. Им стал Зиновий Александрович Ройзман, которого рекомендовал Джаник Файзиев. Вы его знаете?

В.Матизен. Джаника знаю. Он получил известность в кино после фильма «Сиз ким сиз», а на телевидении — после «Старых песен о главном». Думаю, что давать вам пустые рекомендации было бы не в его интересах.

А.Разбаш. Ройзман работал на «Узбекфильме», снимал художественные ленты и сериалы. Мы встретились и поняли, что говорим на одном языке. И действительно, он оказался человеком профессиональным, творческим и очень прочно стоящим на земле, настоящим киноволком. Он привел своего товарища по работе — оператора Дильшата Фатхуллина.

Зиновий принял эти нечеловеческие условия. Благодаря ему и директору Борису Васильеву из «Экрана» все это стало возможным. Потому что снимать десять минут полезного материала в день...

В.Матизен. Кинонорма, кажется, была тридцать метров, то есть минута в день...

А.Разбаш. При этом мы старались делать все, как в кино. Тот же процесс, толь-

ко в ускоренном варианте. Был литературный сценарий, который делали Брусникин и Феклистов. Был режиссерский сценарий. Менялись точки съемки, менялся свет, менялись мизансцены и колорит кадра. Снимали на 16-*мм* «кодаке». Была просто военная организация. Ни одного срыва.

В.Матизен. Снимали только в декорациях?

А.Разбаш. Бóльшую часть эпизодов — да. Но так, чтобы чувствовался воздух. И не было этой телевизионной картонности. Чтобы все было взаправду. Как у взрослых.

В.Матизен. Иван Иванович мне сказал, что выбор пал на юмористические рассказы Чехова. Чем вы это объясните?

А.Разбаш. Хотелось характерности.

В.Матизен. Может быть, фельетонности?

А.Разбаш. Я был на премьере «Вишневого сада» у Галины Борисовны Волчек. И после спектакля сказал ей, что хорошо бы все это пылью присыпать — уж очень ярко. Тексты Чехова сейчас — объект творческого насилия сотен людей. Одни считают, что он написал «Тину» вследствие того, что получил отлуп от красивой еврейки, с которой собирался вступить в адюльтер, другие говорят, что он хотел посмеяться над своим инфантильным другом. В этих фельетонных характерах все равно сохраняются типические для российских людей вещи...

В.Матизен. Вы обсуждали проблему модернизации Чехова?

А.Разбаш. У меня было искушение применить к нему авангардные изобразительные приемы — субъективную камеру, быстрый монтаж... Но мы от этого отказались. Это требовало другого времени. И мы пошли по пути, который ближе к традициям МХАТа.

В.Матизен. Козинцев, перед тем как ставить Шекспира, целую книгу написал: «Наш современник Вильям Шекспир». Это не помешало ему сделать Гамлета лучом света в темном датском царстве, но все же...

А.Разбаш. Нашими тылами были Дима Брусникин и Саша Феклистов. Они оба театральные люди и оба, особенно Дима, долго жили с этим проектом. И Ройзман человек не случайный. У него совершенно достаточный культурный багаж для такой работы. Все рассказы были хорошо «размяты». На площадке мало что решалось.

В.Матизен. Сколько времени, по-вашему, может продержаться такой сериал на экране? Кино и то быстро стареет, а уж телевидение...

А.Разбаш. Не знаю. Все мы работали с удовольствием. Я знаю режиссеров, которым очень прилично платят, но они устают снимать рекламу или работать на телевизионных форматах «У попа была собака». Никогда не загадывал, сколько проживет наш сериал. Я неамбициозный человек, к тому же мое участие в этом проекте можно назвать творческим лишь с натяжкой...

В.Матизен. ВИД — дитя «Взгляда». Что собой сейчас представляет телекомпания, выросшая из одной программы?

А.Разбаш. Да, 2 октября прошлого года было десять лет со дня первого выхода «Взгляда» в эфир. Сейчас мы делаем около 700 — 800 часов продукции в год. Это много даже по европейским масштабам...

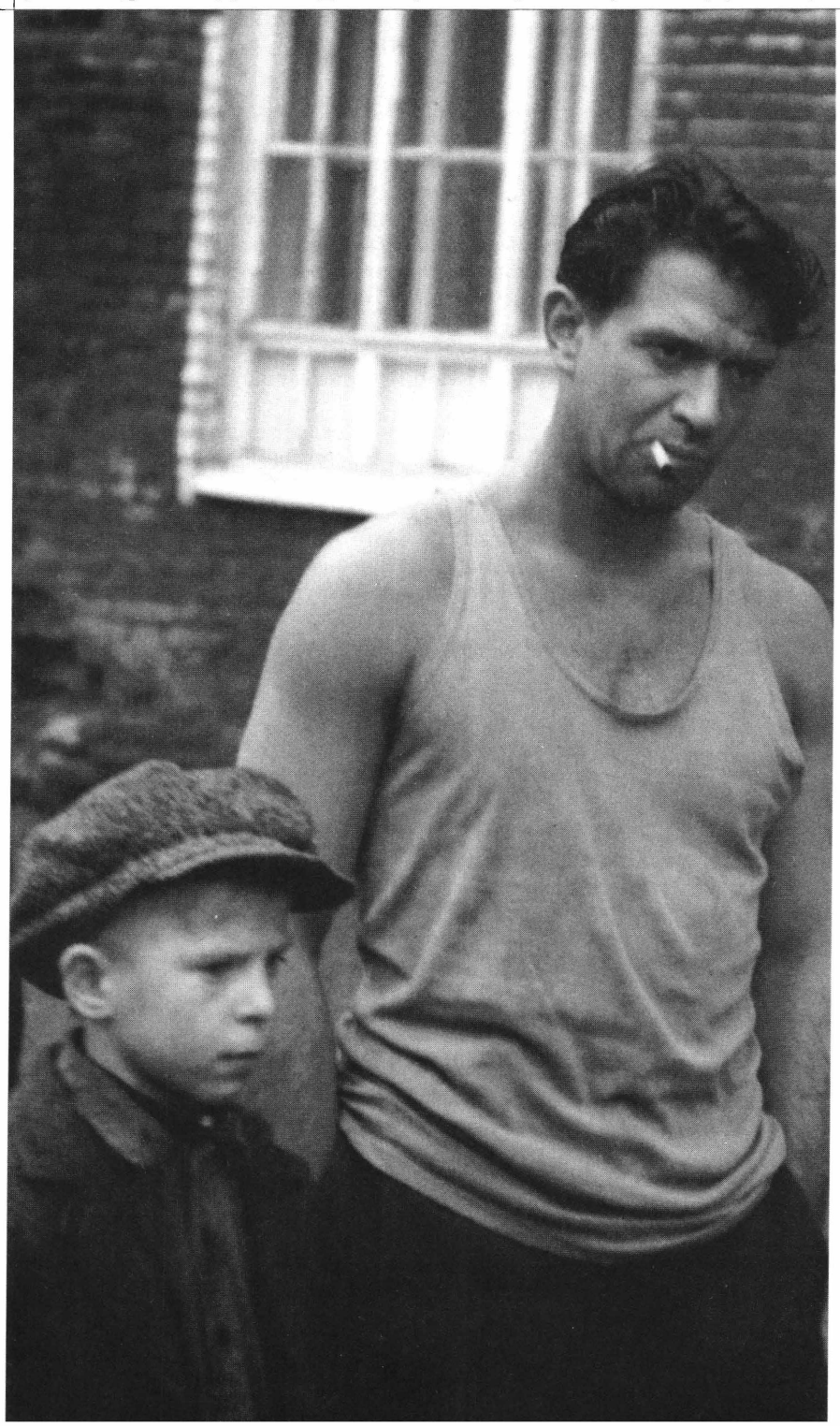
В.Матизен. Рассчитываете ли вы в каких-то своих проектах на помощь государства?

А.Разбаш. Я хотел бы встретиться с новым министром культуры Дементьевой и поговорить на эту тему. Мне кажется, ей нужно обозначить себя как яркую, самостоятельную фигуру, а не как очередного чиновника в культурной жизни страны. Предыдущий министр, к сожалению, в этом смысле почти не отличился. Нужно лишь правильно скоординировать интересы культуры и интересы бизнеса.

В.Матизен. Но Министерство культуры у нас само стоит с протянутой рукой перед дверью правительства...

А.Разбаш. Нет. С моей точки зрения, министерство — это менеджмент. Не выпрашивание денег, а правильное соединение идей и денег. Если совсем грубо, это офис, где рождаются проекты. Вообще в демократическом обществе власть — это менеджмент...

Р Е П Е Р Т У А Р



ЛЕВ АННИНСКИЙ

Достояние обворованных

Как нормальный зритель, сформированный вековыми триумфами кино, я втягиваюсь в действие и волнуюсь: поймают ли вора. Как истинный соучастник уголовной интриги, я разрываюсь между сочувствием красавцу, которому так идет форма капитана Советской Армии, и негодованием, что форма надета для прикрытия и что перед нами негодяй. Как человек, принимающий законы жанра, я проникаюсь духом мелодрамы и впадаю в сентиментальное сочувствие простой и душевной женщине, которая влюбляется в уголовника, не говоря уже о ее маленьком сыне, которому как-никак этот тип заменил погибшего фронтовика-отца.

Но параллельно законным зрительским эмоциям в моем раздвоенном сознании шевелится изумление. Как? Я, оказывается, все еще кинозритель?! Оказывается, кино, о неизбежной смерти которого давно говорили теоретики и о наступившем коллапсе коего заговорили прокатчики, еще живо?! И действует на мою душу по всем полузабытым законам времен «Чапаева» и «Рождения нации»?

Разумеется, в новой ленте Павла Чухрая полно и примет времени, то есть нынешнего «киновремени», постперестроечного. Есть, что называется, прямой секс (не намеком, а в кадре). Есть заголения (эротические и банные). Есть матюжок (умеренно). И, конечно, фирменный знак — заглавие. «Вор» — это же анафема и осанна, лейтмотив и базис, мы теперь вместо «Отче наш» повторяем бессмертное карамзинское: «Что делают в России? Воруют!»

«Вор»
Автор сценария и режиссер **П.Чухрай**
Оператор **В.Климов**
Художник **В.Петров**
Композитор **В.Дашкевич**
В ролях: **В.Машков, Е.Редникова, Миша Филипчук**
НТВ-Профит, Productions Le Pont, Roissy Films
при участии Госкино, CNC, Canal+
Россия — Франция
1997

В советское время Карамзина не цитировали — цитировали Горького, который заклинал: не говорите человеку, что он «вор», скажите, что «украл». То есть «вор» было понятие как бы морально противоестественное, временное, обязанное саморазоблачиться. Знак заблуждения души, знак мнимого, ошибочного бытия, подлежащего исправлению.

А теперь? Клеймо. Клеймо нашего времени.

В остальном Павел Чухрай с максимальным тщанием воспроизводит эпоху 50-х годов: кухонно-коммунальные свары, на которых братаются, сдвинутые стулья, на которых спят, жалкое барахло, которое вор сгребает в узлы и с этими узлами «бежит».

Какая архаика! Ну, кто теперь тащит серебряные ложки! Теперь подделывают векселя, а если и тащат, то диски с программным продуктом. А тогда? Узлы с барахлом, распродажа краденых шмуток на толкучке, дармовые билеты в цирк, чтобы увести жильцов из квартиры, пожарная лестница, чтобы залезть в форточку... Этот полувековой давности быт воспроизведен так дотошно (костюмы, интерьеры, типажи), что современная уверенная четкость экранного изображения мне даже мешает: тогдашняя фактура должна быть на черно-белой пленке, с царапинами.

До некоторой степени Павел Чухрай укрощает кинояркость с помощью узкого экрана, но коренное решение лежит глубже — в самом подходе к реальности, в доверии к ней. Реконструировали давно прошедший быт и шестидесятники, а потом их ближайшие преемники (я помню «Пять вечеров» Н.Михалкова, где был виртуозно воссоздан быт 50-х годов). Зачем это делалось? В невозможности ответить на данный вопрос была вся загадочная прелесть; кино передавало ощущение невесомости, когда воспроизведенная фактура времени повисает, когда все «неведомо зачем», а душа — блаженно безопорна.

Павел Чухрай решительно уходит от наследия шестидесятников: никаких «внутренних монологов», когда камера как бы вселяется внутрь души, «мычит и вздыхает» вместе с героем. Никакого размочаленного душераздрая, в который томление шестидесятников перешло у их непосредственных преемников времен Асановой — «Не болит голова у дятла». И, наконец, никакой чернухи, которой окрасился раздрай у кинематографистов вольной Гласности, когда они дорвались прокричать «всю правду», а правда, то есть ее обломки и обрезки, всплыла в черном поле абсурда.

Ничего этого нет в ленте Павла Чухрая: ни томления, ни раздрая, ни чернухи. Ясные ходы, четкие мотивировки, последовательные действия. Как в лучшие годы великого советского кино.

И, конечно, решающий фактор в *таком* фильме — актерские работы.

Говоря о троице главных персонажей, я ни в коей мере не хочу перенести центр тяжести разговора с режиссера на актеров; нет, это решение именно режиссерское, выдающее в Павле Чухрае замечательное физиономическое чутье. Достаточно сказать, что наиболее органичен в фильме круглоглазый восьмилетний Миша Филипчук. Кино вообще накопило золотой фонд работы с детьми-исполнителями. Не будем углубляться во времена «Подкидыша» и Джекки Кугана; вспомним хотя бы последний из шедевров — девочку в «Трех историях» Киры Муратовой. Так вот, маленький пасынок вора в чухраевском «Воре» (мучительный путь детской души от замирания перед героическим паханом к осознанию того, что это предательство настоящего отца-фронтовика) — актерская и режиссерская работа, достойная войти в хрестоматии.

Поразительна и Екатерина Редникова. Ее роль хорошо вписана в конкретно-исторические обстоятельства (вдове с ребенком на руках просто некуда деться; мужчины ее поколения выбиты на войне; она вынуждена терпеть того единственного, кто ее «взял»). Роль хорошо вписана и в более общую парадигму «русской женщины» (которая, полюбив, не может оставить человека, даже когда узнает, что он преступник). Но самое важное — роль вписана в физиономический тип, точно соответствующий тому идеальному образу советской женщины, который был создан в послевоенные годы. Милое простое лицо, неяркая красота — такие героини в 50-е годы сменили неистовых

краснокосыночниц и предшествовали интеллектуалкам-шестидесятницам. Позднее, когда экраном овладели шмары торгового разлива, тихая колхозница-работница совсем стушевалась (по контрасту с героиней одна такая шмара представлена в эпилоге «Вора»), ну, а в наше время тихая труженица-страдалица в центре фильма выглядит почти вызывающе среди теперешнего дискотечного клипотрясения.

И, наконец, Владимир Машков в роли вора. По первым эпизодам что-то настораживает, потом понимаешь тонкость замысла. Дело в том, что и уголовный прохиндей награжден здесь внешностью положительного героя с послевоенного плаката («Дошли до Берлина!»). Это непривычно, странно. Это не вписывается в уголовно-прохиндейскую физиономическую традицию.

Традиция-то складывалась какая? Обаятельный уголовник, покрашенный когда-то Петром Алейниковым в тона «наивного младенца», в связке с «угрюмым медведем» Борисом Андреевым определял «створы» для отрицательного героя, пока этого героя не переинтонировал Василий Шукшин. Он отработал совершенно новый абрис — то, что клеветники нашего строя позднее назвали «ощеренностью» советского человека. Шестидесятники играли варианты этой ощеренности — тот же Георгий Бурков, работавший с Шукшиным в связке. Казалось, что артисты, родившиеся перед войной и войной в детстве на всю жизнь покалеченные, просто затиснуты в гримасу агрессивного остервенения.

И вот является поколение актеров с ангельски чистыми, плакатно-прекрасными лицами. Рядом с Машковым — Сергей Маковецкий, Олег Меньшиков. Каких бы негодяев они ни играли, они затиснуты — нет, благодатно вращены — во внешность «честного человека». Это и амплуа, и (рискну сказать) генетика. Все-таки успела вырастить распроклятая советская власть за несколько мирных десятилетий человека с выпрямленной спиной, с чистым лбом и ясной улыбкой. Додолбила, значит, дикую скифскую породу «Педагогическими поэмами» и «командами» Тимура! Создала-таки «нового человека».

Но ведь вор, которого играет Машков, — этим обликом при-кры-ва-ет-ся!

Да. Прикрывается. Именно этим обликом. Тут важно, что именно этим. Включаясь в правила игры. Капитан Советской Армии. Сама надежность, сама честность. Все двери распахиваются перед ним, все сердца.

Вы понимаете, в какой контекст вписывается эта маска? В контекст, который теперь называется тоталитарным, а раньше назывался монолитным. Когда за каждым человеком в принципе должна стоять огромная правда, огромная правота, огромная вера в незыблемость базовых ценностей и конечных результатов. В *таком* мире можно выжить и вдове, мыкающейся по коммуналкам с ребенком на руках. В *таком* мире и свихнувшийся человек «осознает» и «перекуется», а нет, так на него быстро найдется управа.

Тут мы нащупываем самый интересный и самый глубинный конфликт фильма.

Не «перекуется» и не «осознает». Потому что перед нами не человек, который «украл», перед нами «вор». Потому что в России что делают? В России «воруют». И потому никакой «управы» на преступника нет и не будет. Потому что нет и не будет никакой общей «правды» и «правоты» людей, верящих в нее. Можно имитировать абрис такой «правды», можно надеть ее «форму». Но внутренней связи это не даст — ничего не склеится, люди останутся поодиночке. А поодиночке прохиндей будет их щелкать, как захочет: кого обольстит, кого обманет, а кому и кишки выпустит.

Образно-содержательный организм фильма воссоздан (скажу даже так: клонирован) по плакатному советскому коду и вроде бы живет, но впрыснут в него яд современной безнаказанности.

Павел Чухрай несет в душе эту боль, и изумление этой боли, и горький вопрос: почему так больно?

И я, нормальный кинозритель, заражаюсь от него и мечусь в той же ловушке.

Как выправить эту жизнь, где наглый и подлый безнаказанно издевается над честными и скромными?

Перебираю привычные варианты. Ну, Катя и впрямь может поехать в Иваново, где ее поставят к ткацкому станку. К станку-то поставят, но ведь не встряхнут за плечи, не скажут: «Пошли ты этого подонка подальше, становись ударницей!» А мальцу, мальцу куда деваться? В детдом? Э, да со времен «Путевки в жизнь» сколько дерьма утекло! Кто ему в детдоме поможет, пионерия, что ли? Комсомолия? Да их разогнали под улюлюканье! Это все равно что его матери уповать на местком-партком: «Верните мне мужа!» Зияние. Пустота, разверзшаяся в душе от зрелища наглой безнаказанности, не может быть заполнена ничем, вернее, то, чем мы ее могли бы заполнить, осквернено и существует уже только в такой форме, когда тебя провоцируют на глупость.

Ну, тогда задам еще один глупый вопрос: кто должен противостоять вооруженному негодяю?

Вооруженный честный человек.

Да ведь честные солдаты перебиты на фронте! Да и как их поминать — вы же скажете, что это сталинские зомби, выполнявшие приказы верховного уголовника. А сам верховный? Да, этот мог бы какого угодно бандита укротить. Так ведь он, батька усатый, уже на груди у уголовника выколот в качестве отца родного — приватизирован. Честным людям он не поможет. Так что кругом клин.

И вот, помыкавшись мыслью вокруг преступника, на которого нет управы, я вслед за режиссером — нехотя, зажмуриваясь от стыда и угрызаясь совестью — все-таки вспоминаю старое народное изречение, что по разбойнику «тюрьма плачет», или как эту истину голосом Высоцкого озвучил мент Жеглов: «Вор должен сидеть...»

То есть логикой сюжета сносит меня в лагерь. А лагерь проклят и заклеймен нашей интеллигенцией. Прикасаться к этой теме опасно: вдруг палачей оправдаешь!

Павел Чухрай ее все-таки касается. Вора у него в конце концов заметают, и последнее свидание судьба дарит Кате на пересылке. Свидание обставлено со знанием дела, обкатанным шаламовскими, солженицынскими, гроссмановскими текстами: воронки, собаки, приклады, крики: «Бегом! Головы не поднимать!» Не поднимая головы, бежит под конвоем вор, который никого не жалел, — и все-таки я, нормальный кинозритель, ему сочувствую.

А те, кого этот вор мордовал?

Стоят, отогнанные — кучка женщин, кричащих, плачущих, зовущих, машущих руками. Идет монтажная смазь по лицам... Чуете, с кем перекличка? Помните гениальное место в «Чистом небе» Григория Чухрая? — Прогон эшелона мимо станции с кричащими женщинами?

Павел Чухрай подает руку Григорию Чухраю. Сын пытается опереться на отца. Художник, порожденный эпохой слома советской власти, силящийся понять, чем держались люди при той власти, проваливается в горечь шестидесятников. Это подлинный финал фильма, зияющий финал, разверстый отчаянию.

От этого отчаяния, от попыток справиться с ним — и долгий эпилог. Завязать хотя бы сюжетные бантики. Катю схоронили — жертва должна быть принесена. Малец повзрослел, встретил прохиндея отчима и выстрелил в него. Тоже правильно — мелодраматический сюжет должен разрешаться выстрелом. Наконец, заматерелый полковник, в которого вымахал этот мальчик, является нам в чеченских «декорациях», как бы демонстрируя положительный потенциал души, не поддавшейся никаким ядам. Хорошо, интересно, тем более что Юрий Беляев в роли полковника слегка косит под генерала Макашова, что так же подкупает меня, нормального кинозрителя, как подкупал дух генерала Лебедя, реявший над «Особенностями национальной охоты», этой манифестацией нашей веселой дури.

«Вор» — манифестация нашей непрошеной ностальгии. Мучается душа и от нее, и от стыда за нее, а сделать с собой ничего не может. Не может погасить тревогу, которая охватывает человека, когда он понимает, что обворован, но не может объяснить, кем, почему и за что.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

В защиту архитектурных излишеств

В одном из интервью после премьеры актриса Елена Сафонова призналась, что не слишком стремилась сняться в этом фильме: сценарий ей не нравился, казался ничего не обещающим. Лишь на съемочной площадке сомнения звезды рассеялись, и теперь она очень довольна «Принцессой на бобах».

Высоко ценя актрису вообще и эту ее работу в частности, позволю все же с госпожей Сафоновой не согласиться. Главное, основное, определяющее достоинство картины — сценарий Марины Мареевой.

Чуть больше года прошло с того момента, как Сергей Соловьев на церемонии «Ники» торжественно предрекал скорейшую смерть кино в одной отдельно взятой стране. И вот мы присутствуем при зарождении самого настоящего кинобума. Зашевелился «Мосфильм», Киностудия имени Горького предъявляет образцы своей малобюджетной продукции. Вполне

«Принцесса на бобах»
Автор сценария **М.Мареева**
Режиссер **В.Новак**
Оператор **В.Крутин**
Художник **В.Гидулянов**
Композитор **Ш.Каллош**
В ролях: **Е.Сафонова, С.Жигунов, А.Назарова, В.Конкин**
Одесская киностудия,
киностудия «Шанс»
при участии компании «ТВ Центр»
Украина — Россия
1997

успешно прошел Московский кинофестиваль, возглавляемый, что прелестно, тем же Соловьевым. На «Кинотавре» было двадцать премьер, на «Киношоке» — десять. Новые господа, «задрав штаны», скупают студии и создают сети кинотеатров. Строятся мультиплексы и переделываются старые кинозалы. Народ стоит в очередях в «Кодаке» и вполне сносно посещает Киноцентр, «Художественный» и «Россию», переименованную в «Пушкинский»...

Драма, однако, заключается в том, что в своем подавляющем большинстве кинематографисты оказались не готовыми к возникшей ситуации. Ведь кинобум сегодня означает не просто увеличение производства. Он означает появление фильмов, которые, демонстрируясь в кинозалах, станут конкурировать с голливудской продукцией.

Эту конкуренцию отечественные творцы нового поколения (а на них, собственно, и делается ставка) понимают специфически. Эстетика боевичков категории «Б», просмотренных по видео, обильное цитирование Тарантино и Сокурова, непременное присутствие Ивана Охлобыстина в кадре и за кадром... На премьере в Доме кинематографистов сии коктейли отведать еще можно, но требовать, чтобы зрители платили за это деньги?..

В столице Украины есть кинотеатр «Киевская Русь». В Советском Союзе он был одним из самых больших. Во время актерского кинофестиваля этого года «Принцессу на бобах» показали в этом кинотеатре, рассчитывая заполнить его хотя бы до половины. Зал оказался забитым до отказа.

«Ну и что? — возразите вы. — В московском Доме кинематографистов тоже тысяча мест, и зал тоже всегда полон на отечественных премьерах». Это правда, но вряд ли следует забывать о том, кто заполняет этот престижный кинозал. Родственники, друзья и знакомые создателей кинематографического произведения, а также журналюги и прочая тусня, для которой главным событием вечера являются туалеты и спутники знаменитостей, ну и, разумеется, вожделенный банкет после сеанса.

Так что же придумала сценаристка «Принцессы...», заставив отправиться в зал обычных граждан, родственными и профессиональными узами с членами съемочного коллектива не связанными? Ничего нового. Любовь, знаете ли. А также социальное неравенство влюбленных.

В сущности, историю, рассказанную с экрана, можно было назвать «Девушка по имени Судьба» или «Дикая Роза». Или даже «Секрет тропиканки». Классические обертоны мелодраматического сюжета «мыльных опер» наличествуют в картине. Он богат, она бедна. Он начинает с ней заигрывать во имя целей, далеких от любви, но постепенно открывает в ней золотые россыпи души и влюбляется по-настоящему. Между тем обнаруживается, что беднячкой она стала в силу фатальных обстоятельств, а на самом деле наша героиня весьма благородных кровей...

Существенное отличие «Принцессы на бобах» от любимых зрелищ постсоветских домохозяек заключено во времени и месте действия. Роковые страсти разгораются не на заокеанских фазендах, а на улицах отечественного города, в подземных переходах, малогабаритных квартирах и дворцах «новых русских».

В этом-то все и дело.

Массовый зритель не просто хочет вернуться в кино. Он хочет смотреть фильмы про свою узнаваемую жизнь. Но при этом, как и положено массовому зрителю, жаждет, чтобы в родных интерьерах развивались индийско-мексиканско-бразильские сюжеты.

Когда бедный индеец Катриель оказывается благородным сеньором — это волнует. Но в тысячу раз волнительнее, когда постсоветская труженица, посудомойка и продавщица газет, оборачивается научной сотрудницей, автором диссертации про благотворное влияние трудов К.У.Черненко на сознание народа.

Ну, совсем как в жизни.

Однако погодите, это еще не все. Фамилия нашей героини Шереметева. Но не просто Шереметева, а наследница, продолжательница старинного русского рода. Только не знает она ни о чем. Когда в середине 50-х отца выпустили из лагеря, он строго запретил открывать дочери тайну да вскоре и

скончался. Мать молчала сорок лет, а нынче, после краха коммунизма, стала вдруг активной деятельницей коммунистического движения, на митинги и манифестации ходит, очумевших вождей к себе в квартиру ночевать пускает.

И вот тут-то появляется этот самый Пупков. Ничего себе Дима, обыкновенный «новый русский». «Владелец заводов, газет, пароходов». Богатый. Причем не из международного отдела ЦК КПСС и не из комсомола. Сам деньги нажил...

Да ладно — «не бывает». Не бывает. Но это же кино.

Так вот Дима этот озабочен неблагозвучностью фамилии своей. Поручает он дошлому помощнику еврею отыскать что-нибудь попривлекательней. Так и встречается он с Ниночкой Шереметевой, и начинается, слово за слово, самая что ни на есть настоящая любовь.

А кончается вообще интересно.

Решила Нина Диму оставить. Но он-то жить без нее не может. И вот встретил ее в метро. Она бежать. Он движение перекрыл. Нина на эскалатор, а выход тоже закрыт, там коммунисты со своими знаменами ходят. Села она на ступени. Что делать? Вверху мамаша с флагом, внизу — Дима. Задумалась, но по всему видно, останется Нина с Димочкой.

Вот такое кино. Уж очень душевное. Не стреляют, не убивают, не насилуют. Одна красивая любовь!

Воистину, если бы отечественный кинопрокат существовал, «Принцесса на бобах» стала бы у нас культовой лентой, которую смотрели бы по нескольку раз, а затем безостановочно крутили бы по телевизору. Ведь помимо своевременного сценария — верное и точное актерское исполнение.

Елена Сафонова поражает абсолютной естественностью, отечественной ошалелостью и, вместе с тем, какой-то непридуманной, настоящей величественностью. Причем царственность эта проявляется в первой половине фильма, где Нина моет посуду, торгует газетами, отводит ребенка, мается с нескладехой мужем. Когда она узнает о своем происхождении, что-то как будто обрывается у нее внутри. Она должна понять, осознать свою новую жизнь, новое положение. Потому и определенного, счастливого конца в истории нет. Нина — Сафонова должна подумать. Слишком много свалилось на скромную исследовательницу творчества товарища Черненко. Она, конечно, примет верное решение. Ведь Диму — Сергея Жигунова оставить нельзя.

Интересно смотреть на нашего славного гардемарина в этой роли. Жигунов заматерел, округлился. Как бы сам стал немножко Пупковым. Ведь и появилась картина благодаря его продюсерским талантам... Но иногда в странноватом наклоне головы, в блеске грустных глаз проглянет вдруг озорной мальчишка лейтенантик из советско-чехословацкой ленты «Пилоты», вышедшей десять лет назад и теперь прочно забытой. Увидится вдруг актерская и человеческая судьба, вспомнятся бурные 80-е с их верой в светлое будущее нашего кино, с их надеждами, с криком «Гардемарины, вперед!»...

На смену вере и надеждам пришло осознание необходимости тяжелой каждодневной работы. Мальчишка-романтик стал основательным бизнесменом, стараниями которого возрождается отечественное кинопроизводство.

Это — жизнь.

И есть, наверное, некая справедливость в том, что народный фильм нового времени сделан типичным представителем старого «папиного» советского кино. Вилен Новак никогда не был любимцем критиков. В его картинах не сыщешь новых идей, они не развивают киноязык. Они просто рассказывают истории, рассказывают ясно, четко, понятно. Новак всегда делал репертуарное кино. Это его умение ценили прошлые начальники, доверяя ему постановку контрпропагандистских «Двух версий одного столкновения» или кинобиографию Дмитрия Ульянова «В Крыму не всегда лето». Грянула перестройка, и оказалось, что новый материал Новаку не чужд: в 1989 году «Гу-га» не потерялась среди сотен картин, представляющих гласность и новое мышление в кинематографе. А дальше — и вовсе была мелодрама «Дикая любовь».

На таких режиссерах-профессионалах держатся крупные кинематографические империи. И когда доводится слышать и читать о наличии в «Прин-

цессе...» определенных режиссерских переборов по части нагнетания мелодраматизма, эти упреки не кажутся мне страшными.

Они справедливы. Предфинальная часть фильма, все эти розы на машине, украшенные замки и кареты у подъезда исполнены явно не лучшего вкуса. Но самое любопытное, что тот тип зрелища, на который рассчитан сценарий Мареевой, который играют Сафонова и Жигунов и который режиссирует Новак, подобные элементы дурновкусия не только не отвергает, но приветствует, «переваривает» их. Передержки эти становятся своеобразным «архитектурным излишеством», с которым можно отважно сражаться, но без которого возводимое здание не сможет быть построенным.

В конце концов, разве зрительский кинематограф вообще и мелодрама в частности не были признаны десять лет назад этаким архитектурным излишеством на здании обновленного советского кино? Вспомним знаменитую дискуссию Плахова — Говорухина. Вспомним о победе «элитарщиков» в то время, в которую и автор этих строк внес свою скромную лепту. О том, что случилось после этой победы...

Эх, да чего уж там!..

Давайте теперь, наученные горьким опытом, не разрушать, а созидать. И прощать репертуарному кино его излишества.

По крайней мере, сейчас, «в наше трудное время».

ВАЛЕРИЙ ФОМИН

«Гармонист, гармонист, веселая хватка!..»

«Эх, русский народ, в тюрьмах весело живет...»

Кажется, Лесков поведал историю о том, как один французский генерал, большой стратег и дока в своем ратном деле, взялся читать наши «Мертвые души». Читал-читал и, конечно же, офонарел, впал в задумчивость, а потом вдруг сделал для себя как человека военного совершенно безоговорочный и глубоко стратегический вывод: «Народ, у которого есть такие литературные герои, как Чичиков, победить нельзя. Ни в какой войне и никакими войсками...»

Молодчага француз! Просек насквозь нашего брата...

А вот доведись этому башковитому иноземцу дотянуть до наших славных дней да узреть хотя бы разочек такую теледиковинку, как «Играй, гармонь...», то наверняка под горяченьким от таковой впечатленьицем закордонная мысль о России продвинулась бы еще далее: дескать, этих русских не только извне не победишь, но и изнутри не возьмешь. И никаким внутренним врагам-супостатам, ни РСДРП-ВКП(б), ни жидомасонам, ни чеченцам кавказской национальности, никаким идолищам чубайсовским этот народ окончательно и бесповоротно не извести. И хоть каждый день секвестром по балде, хоть три раза в сутки деноминацию производи, хоть ваучер, хоть маучер, хоть каждые двадцать минут про прокладки с крылышками — ни фига!

Не издыхают! Упертые гады, твердолобые. Непонятно как и для чего, но держатся. И что самое дикое: вести себя соответственно своему поистине безнадежному положению не желают, в уныние не только не впадают, но еще и норов свой показывают: празднуют-веселятся. На гармошках своих наяривают, припевки всякие задорные распевают, притоптывают-приплясывают, а то и вприсядку удалую пускаются. Да не поодиночке, а всем райцентром разом. И лыбятся-смеются, не робея показать во весь экран две шеренги стальных зубов! А че, наши железные зубы — самое надежное средство от кариеса...

«Ой, гармошечка, ори, ори до самой до зари...»

Крутая передачка! В программной сетке нынешнего расейского телевидения эти заволокинские плясуны-певуны выглядят не то что экзотически — это его истинный андерграунд, чистейший перпендикуляр всей доминирующей идеологии и эстетике теперь уже и взаправду «голубого» экрана. В самом деле, каждый божий день все каналы, словно соревнуясь друг с другом

в маразме, стараются просто утопить нас в кошмарных новостях, впаять в мозги и душу представление, что все распалось, разрушилось, никакой страны нет, кругом одни воры да бандиты, что вся-то наша жизнь — это одни трупы, пожары, забастовки, чернобыли. И что надежды на просветление — никакой, никакой. И этими черными новостями, разоблачениями, помойными сенсациями, всем подбором фильмотечного материала и дебильными играми-угадайками тебе вот так изо дня в день с утра до ночи неутомимо нашептывают: да брось ты, дурачок. Плюнь на все. Закрой глаза. Махни рукой на эту жизнь. А еще лучше, братишечка, подумай о веревочке.

И вот в большой, напряженной, недурно отлаженной работе этого чернушно-помоечного телевизионного конвейера вдруг случается короткий, неожиданный и абсолютно нелогичный перерывчик. Каждое очередное воскресеньице в двенадцать тридать по ОРТ нам вдруг начинают крутить совсем другую картину жизни. Оказывается: конец света все еще не наступил, Расея-матушка все еще не сгибла, и кроме бандитов, воров, политиков-идиотов, банкиров, бомжей и малолетних проституток в стране водится еще кое-какое население. И определенная часть этого населения имеет устойчивую склонность играть не на валютном курсе, не курком «Макарова», а на гармошке. А другая определенная часть этого же странного населения имеет привычку, принарядившись, собираться вокруг первых, чтобы от души попеть и поплясать. Получается праздник и веселье. Улыбки. Цветы. Еще не спившиеся дети. Как у людей! Ну, прямо какие-то «Кубанские казаки», только в натуре...

Соответственно такой же праздничной, задорно голосистой, вся из себя мажористой получается и программа Геннадия Заволокина. Могут сказать, что эти столь редкостные по нынешним телевременам солнечность и лучезарье передачи автоматически произрастают из самого ее материала, не репортаж же из Госдумы как-никак, а народные танцы-шманцы. Однако сам-то материал тут, прямо скажем, не такой уж и однозначный. Даже скользковатый. Хваленых русских раскрасавиц и особливых красавчиков в обычной заволокинской массовке что-то не примечаешь. Симпатюльки иногда мелькают. Но больше мельтешат на экране какие-то по первому впечатлению не шибко привлекательные, то корявенькие, то пузастенькие,

то, прости Господи, какие-то кривоватые людишки. И голоса не злато-бархатные. И говорят подчас как-то не шибко складно. Да и пляшут так себе, а то и вовсе неумеючи. А дикая пестрятина нарядов? А уже помянутое жуткое изобилие стальных зубов?

Почти все и всё тут — на грани чистой карикатуры. И все зависит только от того, как на пляшущих-скачущих посмотреть. Чуть-чуть сместить кое-где акценты, и запросто получишь не жизнерадостную картинку истинно народного веселья, а выпученные зенки, страшно воющие хари, дико скачущие телеса, трехстворчатые шкафы вприсядку. И в дрожь бросит не хуже, чем спецрепортаж из морга детской больницы.

Кстати, на тех же гармонистов, на то, как и что именно играют, на то, какие рулады выводят у Заволокина, то есть на прямой предмет этой передачи тоже можно взглянуть по-разному. Даже в стане профессиональных

фольклористов заволокинские шоу вызовут распри. Одни увидят в них неугасимость фольклора, его жизнестойкость и поразительную приспособляемость к любым условиям, живое развитие вековечных традиций. А для других то будет явный симптом разрушения подлинного фольклора и лишний раз подкрепит в абсолютной убежденности, что оркестр фольклора стихает, традиции разрушаются, налицо все признаки деградации традиционной народной культуры. Разве раньше пели так? Разве так наряжались?.. Нет, это уже не настоящий фольклор. Это уже только жалкие объедки и остатки былых традиций. Вторичные и третичные их отзвуки. И термин для этого специально уже введен на сей случай — «фольклоризм», то есть заведомо нечто вторичное-третичное...

Так что дело, как видимо, не в самом исходном материале. А в том, как на него посмотреть. Создатели передачи «Играй, гармонь...» на сей материал смотрят под очень определенным ракурсом. Это ракурс давней, испытанной и непоколебимой любви к своим героям и, конечно же, ее величеству гармошке. В нынешней культуре означенный ракурс встречается крайне редко — дурной тон...

«Если я тебе не нравлюсь, корми лучше — я поправлюсь...»

Да, размер, объем, масса обожаемого предмета — не последнее дело для этой программы. Ее персонажи — по всем признакам — личности яркие, колоритные, с перчиком и почти всегда незаурядной судьбой. И, ясное де-

ло, большие доки в своем гармонально-вокальном искусстве. Каждый тянет на сольный концерт и монопередачу. Короче говоря, ставь камеру возле вон того мужичка, пусть он поет, пляшет, бухтит о себе — скучно не будет! А кроме того, вся «проблематика» программы, преломленная в одной такой конкретной судьбе сквозь призму уникального характера, может повернуться как-то более глубоко и основательно.

Г.Заволокин с верного и наиболее исхоженного нашим телевидением пути решительно сворачивает. Даже самым ярким своим артистам он отводит всего-то несколько минуточек. Обычная схема представления героя выглядит так. Очередная звезда наяривает на гармошке коротенький фрагмент (или поет два-три куплета). Тут же Заволокин затевает с ним разговор. Беседа скоротечна. Проблемы смысла жизни, последствий коллективизации, судеб ваучера не обсуждаются. Вопросы чисто анкетные: а как вас зо-

вут? А вы из какой деревни? А гармонь у вас чья? Под стать вопросам и сами ответы. Всей-то говорильни на тридцать секунд. И далее мгновенно следует еще один музыкальный фрагмент или в кадре появляется уже другая звезда. А через несколько минут опять новый герой.

Если учесть, что по ходу «концертных» номеров камера (операторы у Заволокина глазастые, реактивные, умеющие мгновенно среагировать на интересные детали, внезапно появляющиеся по ходу музыкально-танцевального действа) успевает еще выхватить из толпы какое-нибудь особенно колоритное личико или запечатлеть кошку, величаво наблюдающую с забора людское неистовство, или краешек окружающего пейзажа, то темпоритм передачи оказывается предельным. По сути дела, это уже не телевидение, не телепередача, а кино. И очень хорошее кино. Напоминающее очень высокие его образцы. В самом нынешнем кинематографе, кстати сказать, надежно забытые. И немудрено: драматургические и режиссерские принципы, по которым кроится «Играй, гармонь...», отсылают нас аж в... 20-е годы, а именно к опыту незабвенного монтажно-типажного кинематографа с его «образом массы» и прочими только ему присущими штучками.

Конечно, в таком утверждении есть свой юмор, тем более, если учесть, что сам Заволокин (скорее всего!) с ранними кинотеориями вообще разминулся. Ну и что! Это еще один пример того, как в разные времена, подчас даже в разных, несоприкасающихся культурах, в разных видах искусств могут зарождаться однотипные художественные явления. Самого Заволокина со товарищи возможно озадачить фактом обнаружения в его незатейливо простодушных фольклорных шоу достойные кинематографические традиции и корни. Скорее всего они до всех этих киношных премудростей дотумкались сами.

«Хватит, бабы, кваситься, надо перекраситься...»

Сегодня самыми оголтелыми сепаратистами в России являются никакие вовсе не чеченцы, не какой-нибудь татарский «Азамат», а наши славные представители пресловутой «четвертой власти». Вот они-то для себя Россию уже поделили и сами отделились от таковой, поселившись в стране под названием Кремляндия. Даже в самые глухие капээсэсные времена наша пресса, радио и телевидение не были столь оголтело придворными. Посмотрите, как строится любая так называемая «информационная» программа. Практически весь объем новостей и репортажей — в пределах Садового кольца (Ельцин принял... Дума обсуждала... Чубайс фыркнул...) Все! Если вдруг и мелькнут все же напоследок какие-то другие географические названия, то скорее всего только потому, что туда свалил с визитом премьер или там чегой-то опять сгорело-взорвалось-протекло. Вот так посмотреть-послушать-почитать подольше, и в самом деле начнешь думать, что никакой такой страны-громадины по имени Россия уже нет и в помине, что мы живем-радуемся на пятачке вроде каких-нибудь Нидерландов-Люксембургов. Слава Богу, что хотя бы служба прогнозов погоды, перечисляя названия российских городов и местностей, изо дня в день терпеливо восстанавливает целостный образ неохватного нашего отечества, где на одном конце минус тридцать, а на другом — плюс сорок.

Программа «Играй, гармонь...» тоже отчаянно стремится сохранить для нас это грандиознейшее пространство и его фантастическое многообразие. Это программа-непоседа, программа-странник. Прошлый раз она впечатляла нас песнями и плясками донских казаков, сегодня укатила куда-то в Забайкалье, а следом идет русский Север. В этих неутомимых перемещениях в пространстве программа извлекает и получает для себя массу полезных эффектов. Ну, а суперэффект всей программы заключается в том, что, показывая нам столь разные и неповторимые уголки России, поразительное разнообразие лиц, костюмов, уникальные особенности регионального фольклора, авторы одновременно собирают всю эту мозаику в образ единой страны и единого народа. И тут, собственно, уже сам собой отпадает вопрос

о том, почему авторы предпочитают опираться на драматургически конструктивные принципы, известные нам по нашему монтажно-поэтическому кинематографу. Только такая форма с ее эпическим разворотом, способностью охватить и свести воедино множество мест, событий, лиц и может справиться с подобной «объединительно-собирательной» задачей.

Возможно, эта моя попытка усмотреть в рецензируемой программе солидный культурный фундамент и уж тем более какую-то особую идеологическую значимость кому-то покажется если не преувеличением, то чем-то из сферы юмористики. Тем более что речь-то идет о передаче программно развлекательной, легонькой, озороватой, подчеркнуто избегающей убийственного серьеза. Все так, да не совсем.

Да, действительно «Играй, гармонь...» по стилистике, по основной своей тональности невольно напоминает искрометный каскад веселых частушек. Тут все замешано на улыбке, озорном приколе, легоньких поддевочках. Но не нами замечено: в народной культуре абсолютно все ее составляющие — от былин до плетения кружев, от свадебных обрядов до резных наличников — помимо специфического содержания, свойственного тому или иному виду или жанру, неизбежно несут в себе и содержательные знаки, образцы, мотивы, характерные для всей фольклорной эстетики как таковой. Поэтому даже в, казалось бы, самых легковесных, «безыдейных», чисто игровых проявлениях народной художественной культуры неизбежно присутствует скрытый, но всегда глубокий смысл. И в песнях и плясках под гармошку этих общезначимых символов и знаков народного искусства ничуть не меньше, чем в каких-либо других по виду более серьезных проявлениях фольклорной музы.

Кстати сказать, у Заволокина в каждой его очередной передаче встречается характерный слом общей развеселой ее тональности. Передача резвится-юморится, все более и более набирая мажорно-юморные обороты, и вдруг на самом пике веселья резко и категорично прыгает в нечто печально-величавое, задумчивое или просто нежное. Чаще всего это авторская песня самого Заволокина, которую обычно исполняет его дочь или они вместе. В этот момент передача, круто меняя свою тональность, всегда как бы немного приподнимается сама над собой, исподволь и ненавязчиво подводя нас к каким-то более глубоким и сложным чувствам. Очень часто момент этого «приподнимания» тонко подхватывается-поддерживается и чистой пластикой. Мне запомнилось, как в одной из передач «северного цикла» камера, подхватив мелодию песни «Север», воспарила над землей, распахнула пространства, открыв взору безоглядные, потрясающей красы северные дали.

Конечно, всегда это эмоционально-смысловые пики передачи. Но Заволокин — художник истинно фольклорный. А потому он на этих пиках никогда не задерживается, не ставит их в качестве финалов, где они рискуют обернуться многозначительной тягомотиной. Малость «воспарив», повествование тут же снова спускается на землю и айда плясать-распевать по-новой. Только еще хлеще, еще забористее. В фольклорной культуре — свое соотношение «серьеза» и «игры», а все, что можно отнести к «рацио», надежно припрятано в предельной эмоциональности. Посему синдром «скорбного бесчувствия», столь характерный для нынешнего российского кино, здесь заведомо исключается.

«На фига попу гармонь?»

Выясняется, что — не на фига вовсе. Заволокинская программа с некоторых пор стала примериваться к разного рода юбилейным или праздничным календарным датам. И получается. Очень трогательным, хотя не менее живым и задорным, чем обычно, вышел «пасхальный» выпуск передачи «Играй, гармонь...», где добродушные попы достаточно занятно и вполне искренне объяснили, что известная поговорка насчет отсутствия «консенсуса» у их ведомства с популярным народным инструментом не совсем верна.

Не менее органичным получился и «милитаристский» спецвыпуск «Гармони», приуроченный ко дню Советской Армии, то бишь Дню защитника Отечества (кажется, из Новосибирска).

Эта легкая «прирастаемость» к столь контрастным праздникам — очень хороший симптом, явный признак высокого уровня фольклоризации самой программы, то есть ее функционирования по законам фольклорной эстетики. Как тут не вспомнить, например, что и лубок, и частушка, и другие жанры фольклора умели выразительно «откликаться» буквально на все.

С другой стороны, программа, примеривая себя к разным календарным датам и географическим местам, сама невольно как бы испытывает, тестирует эти праздники и самые разные уголки страны на их истинную приобщенность к вековым традициям, к России как таковой. Не без душевного напряга, помнится, смотрел я, как заволокинцы устраивают подобного рода «экспертизу» моей родной Татарии, а в одном из последующих выпусков — Подмосковии. Но оба региона-передовика по части «самостийности» заволокинский тест прошли вполне успешно: еще наши, еще вполне россияне. Про свои корни и здесь не забыли.

Загадывая наперед, куда же еще, в какие дебри со своими коллегами по телепрограмме сможет зарулить непоседливый основоположник «Играй, гармони...», я рискнул бы подсказать ему еще один, как мне кажется, неслабый адресок: Москва, Кремль. Тамошние-то ребятки помнят, какого они роду-племени? Сбацать что-нибудь нашенское при всем честном народе смогут ли?

Впрочем, один гармонист, как известно, в президентско-правительственной команде себя уже обнаружил. Может быть, и другие артисты — хоть ложкари, хоть спецы по присядке — там найдутся, и сборная Кремля по фольклору сумеет продемонстрировать нам свою причастность к стране по прозванию Россия.

Но уж если гадать и мечтать дальше, то, пожалуй, еще с бóльшим нетерпением и трепетом, чем из Кремля, я стал бы ждать подобного же «гармонного» спецвыпуска из родного... Центрального Дома кинематографистов. Вот это была бы для нашего киношного сообщества особая «проверка на дорогах». Мы-то сами кто? Мы откуда? И главное — дальше-то куда?

Задаю эти детские вопросы, поскольку случай с нами, нынешними киношниками, непростой. Что касается самого фольклорного шоу, которое может быть представлено во владении Гусмана силами самих киношников, то, убежден, мы в грязь лицом не ударим. Одна Нонна Мордюкова может с блеском вытянуть всю программу. А она у нас — и это известно — не одна. Народные артисты найдутся и среди сценаристов, операторской братии и даже заумных критикесс. Так что в стенах ЦДК может случиться полный фурор. И тогда какая-нибудь тетя Маня, глядючи эту передачу в своей далекой Великообмочиловке, изогнув бровь, сказанет своему дяде Ване: «Смотри-кось, Вань... А они, эти киношники, оказывается, тоже могут...»

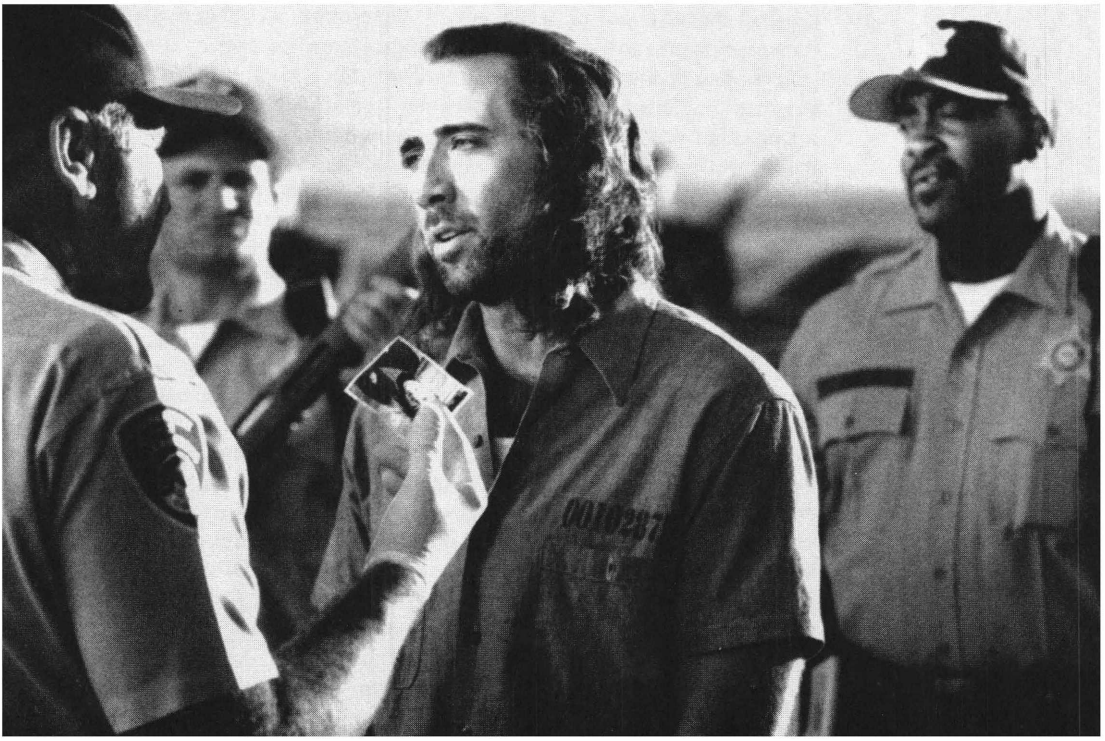
И тогда у меня останется только один вопрос: если уж мы действительно еще храним хотя бы в душе и памяти родные песни, если мы еще помним хотя бы кое-что про свои корни, то почему же тогда мы имеем сегодня такое спирохетное кино? Почему же даже слабенького отзвука этого нашего знания и памяти нет на экране? Почему же код русских художественных традиций даже в виде смутного призрака не просматривается в нынешней экранной продукции? Почему мы снимаем такие мертвые, стертые по цвету и эмоционально кастрированные фильмы? Почему мы разговариваем со своим зрителем на непонятно каком наречии, а не на все еще живом и потрясающем языке наших собственных песен и сказок?

Или мы уже не русские?

Может кто-нибудь объяснить?

НИНА ЦЫРКУН

Великолепный мужчина в летательном аппарате



«Воздушная тюрьма» встроилась аккурат между «Турбулентностью» Роберта Батлера и «Президентским самолетом» Вольфганга Петерсена, и создался своеобразный цикл аэроприключений. «Турбулентность» оказалась серией-пилотом; там тоже перевозят опасных преступников, и один из них, маньяк (Рей Лиотта), вырывается на свободу, а стюардесса (Лорен Холли) его усмиряет. В «Президентском самолете» преступники выступают в амплуа международных террористов, возглавляемых хладнокровным убийцей Коршуновым (Гэри Олдмен). Обе боковушки триптиха сняты с суровой серьезностью, вызывающей не столько скуку, сколько ощущение неловкости. Доведенный до абсурда личный героизм (стюардесса одолевает бандита и успешно сажает самолет) и кока-кольный патриотизм — американский президент в одиночку сражается с превосходящими силами

«Воздушная тюрьма» ***(Con Air)***
Автор сценария **Скотт Розенберг**
Режиссер **Саймон Уэст**
Оператор **Дэвид Тэттерсол**
Композиторы **Марк Манчина, Тревор Рабин**
В ролях: **Николас Кейдж, Джон Кьюсак, Джон Малкович, Стив Бушеми, Рейчел Тикотин, Винг Реймс, Микелти Уильямсон и другие**
Touchstone Pictures
США
1997

противника, ставит интересы страны выше безопасности собственной семьи и под аплодисменты публики совершает головокружительный воздушный вольт — на фоне безупречных трюков и спецэффектов производят, конечно, впечатление, но только до той секунды, когда поплывут финальные титры.

Потом про них не помнишь ничего.

От «Воздушной тюрьмы» в памяти остаются не только двадцатиминутный финальный оргазмический фейерверк, но и презабавная галерея героев, прототипов которых сценарист Скотт Розенберг изучал в той самой тюрьме «Фолсам», где тянул срок Мак-Коли (Роберт Де Ниро) из «Схватки» Майкла Манна. Извечный экранный злодей Джон Малкович изображает особо ненавистного американцам бандита-интеллектуала по имени (и кличке) Сайрус-Вирус (по-русски для благозвучия Сирус-Вирус), который за время отсидок (с пятнадцати лет) успел обогатить свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество (таков был, помнится, персонаж Джеймса Вудса из «Лукового поля» Гаролда Беккера), а теперь вот придумал хитроумный план захвата тюремного транспортного средства. Чернокожий гигант Винг Реймс, который только что снялся в роли эпического богатыря в blaxploitating «Роузвуде», играет Бриллиантового Пса с гипнотическим взглядом удава. Есть тут — какая песня без баяна! — и голубая «королева», украшающая сугубо мужскую компанию (и служащая рифмой женщине-конвоиру) Салли Бишоп (Рейчел Тикотин). Но подлинное украшение, ясное дело, не этот хлипкий угодливый слизняк, а «национальное сокровище» — специально написанный для Стива Бушеми Гарланд Грин (Зеленая Гирлянда) — убийца-маньяк, пародия на Ганнибала Лектора из «Молчания ягнят», специализирующийся на малых детках. Этот — по сюжету — долгожданный на борту персонаж является очам зрителя в дорожном костюме Энтони Хопкинса — под железной маской, в кандалах и наручниках. В этой роли Бушеми — пожилой дядечка с кривой улыбочкой и тихим голосом святоши — заставляет вспомнить Венсди из «Семейки Аддамс», которая, надев на маскарад наглухо застегнутое серенькое платьице, серьезно заявляет: «Мне надо выглядеть скромно, я в костюме убийцы-маньяка». Не лишенный чувства юмора Сирус, увидев привязанного к стулу Грина, укоряет охранника: «Разве можно так обращаться с национальным достоянием! Вы свое дело не уважаете!»

В эту компанию отпетых негодяев попадает невинно осужденный армейский рейнджер Кэмерон По, схлопотавший восемь лет за то, что вступился за честь жены, а болван-адвокат (еще одна дружно ненавидимая американцами каста, в бездонный карман которой перекачивается уйма деньжищ) клиента своего подставил, посоветовав чистосердечно во всем признаться.

Годы, проведенные в исправительном учреждении, принесли Кэмерону большую пользу — он изучил испанский язык и подружился с безобидным чернокожим соседом-диабетиком. А также все это время писал задушевные письма дочери, которую еще ни разу не видел, откладывая встречу на то время, когда выйдет на свободу с чистой совестью. И вот все чаяния чуть не летят к черту, потому что Сирус-Вирус решил поднять бунт на корабле, похитить сынка колумбийского наркобарона и приземлиться в Лас-Вегасе. Понятное дело, Кэмерон По противостоит негодяям и срывает их план, чтобы в условленный срок обнять жену и дочь.

Николас Кейдж после «Медового месяца в Лас-Вегасе» и «Покидая Лас-Вегас» «подлетел» к затерянному в Неваде городку в образе, им самим себе предсказанном: когда-то, успев уже вволю насниматься в кино, он решил вдруг разорвать пуповину, связывавшую его с дядюшкой Фрэнсисом и всем кланом Коппола, для чего взял себе псевдоним Кейдж (cage — клетка), позаимствованный у Люка Кейджа, черного — и безоговорочно положительного — супергероя комиксов. В тюремной

перевозке Кэмерон По, подойдя к железной клетке, в которую заперли Сируса, говорит ему: «У тебя замечательная клетка. Очень тебе к лицу». Вот и сам Николас Коппола подобрал себе «клетку» по размеру, накачав мускулы, чтобы занять место героя, которое враз освободили Сталлоне и Шварценеггер (Сталлоне как раз потолстел на 20 кг для фильма «Копленд» — или «Полицейская сторонка», как некогда Де Ниро для «Бешеного быка»), а Кэмерона По уже назвали «Рэмбо с чувством юмора и южным акцентом».

Впрочем, критики довольно вяло отреагировали на новое явление Кейджа (им еще предстоит осмыслить его в зеркально обратной роли террориста в последнем боевике Джона Ву «Без лица» (точный перевод названия — «Лицо — откл.»), зато с единодушным постоянством называют «Воздушную тюрьму» «фильмом Брукхаймера», то есть продюсера Джерри Брукхаймера, профессионала с поразительным чутьем, который раньше работал в тандеме с Доном Симпсоном (их последнее совместное детище — «Багровый прилив»). Брукхаймер не боится ставить на новичков. Он взял в режиссеры дебютанта Саймона Уэста, призера фестиваля клипов в Монтрё, который набил руку на лакировке банальностей и маскировке глупостей, поэтому масса несуразностей проходит здесь незамеченной за мастерски отделанной картинкой, быстрым монтажом и пулеметными диалогами. Джерри Брукхаймеру вообще вряд ли нужен хорошо прописанный сценарий: диалог тонет в звуковых эффектах и оглушительной музыке, хотя Скотт Розенберг («Что делать мертвецу в Денвере») на живую нитку сметал вполне достойную вещь с крепким сюжетом, разместив ее в неоприходованной пока нише (никто не снимал кино про воздушную тюрьму) и рассыпав по всему фильму перлы вроде: «Ты что, на головку приболел?» — «Судя по результату последнего психологического теста — да».

Вообще юмора в «Воздушной тюрьме» море, и он делается особенно щекочущим оттого, что вплавлен в ситуации на самом деле не смешные. Например, когда маньяк-педофил пьет чай с симпатичным ангелочком, распевая песенку; или когда с неба на капот автомобиля падает труп негра (парафраз стенликреймеровского «Этого безумного, безумного, безумного, безумного мира», когда негр, живой, правда, влетал прямо в объятия каменного Авраама Линкольна). А самое смешное ждет зрителя на финальных титрах, когда под музыку «Милый дом — Алабама» проплывают «камео» главных героев, и все бандиты-душегубы — и Сирус-Вирус, и насильник Джонни-23 (по числу жертв), и детоубийца Гарланд Грин — открыто и добродушно улыбаются с экрана. Этот последний постмодернистский прикол ставит жирную точку в повествовании и ясно дает понять, что сиквела не будет. В худшем случае нас ждет приквел; как «Турбулентности» предшествовала «Скорость», так «Воздушной тюрьме» может быть задним числом предпослано нечто вроде «Тюрьмы в автобусе». Особенно если принять всерьез последнее напутствие агента Бишоп, адресованное — под занавес — Кэмерону: «В следующий раз езжай автобусом».

ИННА ТКАЧЕНКО

Кто такой Пиноккио?

«Достучаться до небес»
(Knockin' on Heaven's Door)
Авторы сценария **Томас Ян, Тиль Швайгер**
Режиссер **Томас Ян**
Оператор **Геро Штеффен**
Художники **Франц Пласа, Зелиг**
В ролях: **Тиль Швайгер, Ян Йозеф Лиферс и другие**
Mr. Brown Entertainment, Buena Vista International
Германия
1997

Для того чтобы больно обидеть великий и сильный народ Германии, достаточно заметить, что у немцев «своеобразное» чувство юмора. В том, что нормальный немец немедленно станет вашим кровным врагом, смешно даже сомневаться. Зато немец ненормальный обязательно обсмеет и своих, и чужих вам на радость. Тем и запомнится — пикантным чувством юмора, которое встретишь разве что в Германии.

Именно таким ненормальным немцем можно считать кинорежиссера Томаса Яна. В фильме «Достучаться до небес» добропорядочная, занудная, комплексующая и ницшеанствующая Германия перевернута им с ног на голову. Представляя своих соотечественников людьми в высшей степени интровертными, Ян начинает фильм с анекдота, который один карикатурный киллер рассказывает другому такому же:

— Парень приходит к врачу. А тот говорит: «Да, первый раз такое вижу — одно яйцо деревянное, другое железное. У тебя дети есть?» Парень отвечает: «Да, двое. Пиноккио три года, а Терминатору — пять». Ты че, не врубился?

— Так, не понял — кто такой Пиноккио?

Понятное дело, что и о Терминаторе смекалистый бандит имел весьма умозрительное представление. Шутка не прошла: браток был нормальным немцем, которому нет дела до чужих кумиров. Если бы ему сказали, что в Америке сосиску называют горячей собакой, он онемел бы от оскорбления. В отличие от Сэмми Л.Джексона, приходившего в восторг от того, что французы говорят Le Big Mac.

Этот весьма условный парафраз «Криминального чтива» в «Достучаться до небес» свидетельствует о том, что начинающего режиссера Томаса Яна очень привлекала затея вызвать на дуэль великого Тарантино — главного шутника Соединенных Штатов Америки. Фильм грамотно проклеен несколькими прямыми отсылками к модным тарантиновским вещицам. Местная бандитская малина, гнездо парней в черном, называется True Romance, а их вооруженные до зубов подельники носят фамилию Родригес. Однако что для Тарантино хорошо, то немцу Яну — смерть. И именно смерть, вернее, отношение к смерти европейца Томаса Яна, выводит его из-под обстрела стандартных упреков в подражании «Криминальному чтиву». Но в то же время каждая сцена «Достучаться до небес» свидетельствует о том, что немецкий режиссер от лица потрясенной Европы вознамерился выставить янки за океан. Что ему отчасти и удалось — в Германии «Достучаться до небес» побил все рекорды национального проката (для неголливудских картин) и собрал тридцать восемь миллионов марок. Такого успеха Германия еще не знала.

Само название «Достучаться до небес» более чем открыто намекает на то, что речь в фильме пойдет о путях земных и путях Господних. И это действительно так. В путь к океану — надышаться смертью — отправляются двое молодых парней Мартин (Тиль Швайгер) и Руди (Ян Йозеф Лиферс). Каждому осталось несколько дней: у одного — опухоль мозга, у другого — рак костей. Такова малорадостная завязка. Однако весь пафос и все сантименты Томас Ян грамотно доверяет финалу, в котором долгожданный выход на берег океана рифмуется с обретением последнего приюта. Сам же путь, начавшийся мальчишеским побегом из больничной палаты, носит черты road-movie, action, комедии и мелодрамы. В этот жанровый винегрет смачно намешаны прыжки из «Мерседеса» в машину «скорой помощи», налет на банк, стрельба-пальба, привал в номере люкс пятизвездочного отеля, танцы в борделе, езда наперегонки с киллерами и полицейскими.

В лучших традициях всех приключенческих киноавантюр на этом пути обреченным на смерть в руки валится — что? Конечно же, кейс с миллионом, который лежит в угнанном у братвы «мерсе». Но так как условия игры заданы прежде (герои смертельно больны), то история с миллионом приобретает неожиданную интригу. Теперь Мартину и Руди приходится бегать от банды только для того, чтобы получить право мирно скончаться на берегу океана. Но прежде — оплатить случайно награбленным свои заветные фантазии. Мартин не хочет умереть, не подарив маме розовый «Кадиллак», как это сделал любящий сын Элвис Пресли. И дарит, с расстройством внимая маминым всхлипам: «Но ты же не Элвис». Застенчивый Руди всегда хотел переспать сразу с двумя дамами. И это ему удается — без комментариев со стороны дам. Таким образом, земной путь кажется им с лихвой пройденным — мечты осуществились.

Но волшебное исполнение мирских желаний — лишь вспомогательная тема «Достучаться до небес», скажем, дополнительная разработка характеров. Главной темой фильма является побег в никуда. Гонки с бандитами доводят смысл игры героев со смертью до абсолюта. Ведь пока парни бегут от пули — их диагностированная обреченность не имеет значения. Они поступают точно так же, как все, кому незачем отправляться на тот свет до означенного срока. И вот тут слова о том, что перерубить волосок может тот, кто подвесил, обретают гротескный смысл, который Томас Ян выводит в сцене кульминационной разборки. «Вы вернете мне мои деньги, а я подарю вам жизнь», — ответственно предлагает пойманным врасплох Мартину и Руди карикатурный злодей. Парни заливаются хохотом — это самый смешной анекдот, который они когда-либо слышали. Европеец Томас Ян снова вы-

зывает тень Тарантино к барьеру. Сэмми Л.Джексон уважает пророка Иезекииля и из уважения к нему читает мораль всем, из кого намерен через минуту вышибить мозги. У Томаса Яна герои не пророчествуют, они бегают от свалившихся на их головы пророков. Киллеры в этом фильме бессильны отправить на тот свет даже безоружных. В этой истории на каждого сверхчеловечка, способного казнить или миловать, находится другой, ростом повыше. Поэтому в назначенный путь Мартина и Руди отпускает не тот, кто не читал в детстве про Пиноккио. И не тот, кто забыл свой миллион в багажнике своего «Мерседеса». Все решает загадочный Куртиц (Рутгер Хауэр) — некий супербандит, материализованная совесть разборки. Именно он раскручивает историю назад и отвечает за то, чтобы параллельные прямые не пересеклись даже на небесах. Все встает на свои места: одни ехали к морю, другие украли миллион, их пути сошлись случайно. Теперь все должно распутаться: «туристы» пойдут своей дорогой, бандиты ответят за миллион. Каждому — свое, как утверждают в Германии.

И каждому — своя смерть. В этом фильме, полном стрельбы и погонь, никто никого не убивает. Все пули у Томаса Яна летят мимо людей, все гранаты рвутся в стороне от домов, все машины горят без пассажиров. Герои не топчут брэдбериевских бабочек и идут своей дорогой. Но выясняется, что и такое зрелище может оказаться увлекательным. Более того — смешным.

Гротеск и пафос так грамотно уравновешены Томасом Яном, что его сложно заподозрить в предпочтении одного другому. Но истовой патетики и морализаторства в фильме все же больше, чем чистого стёба над трупами «Тельмы и Луизы», «Бешеных псов» и «Бонни и Клайда». «Достучаться до небес» с его трепетно сентиментальным отношением к смерти, греху и долгу — фильм европейский. Другое дело — Америка, родина Тарантино, вскормленного Терминатором. Тут настоящий герой, надо — не надо, разметелит пол-Бронкса, если братва в опасности. А случайно отстреленная голова — это два часа уборки. Зато благодаря этой простоте мир с готовностью принимает новый американский юмор, воспаривший над американской мечтой. У Германии нет сегодня ни культовой мечты, ни обслуживающего ее юмора. Есть всеевропейская рефлексия на темы жизни и смерти. А старушка Европа — страшный морализатор. Ведь если Пиноккио стянул деньги у старого папы, то на его пути непременно окажутся мошенники и мальчик долго будет искать дорогу к заветной дверце в волшебную страну. Так думают европейские сказочники. И отважный спорщик Томас Ян не исключение.

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Близкие контакты следующего вида

«Контакт» ***(Contact)***
По одноименному роману Карла Сагана
Авторы сценария **Джеймс В.Харт, Майкл Голенберг**
Режиссер **Роберт Земекис**
Оператор **Дон Бёрджес**
Художники **Лоренс А.Хаббс, Брюс Кроун**
Композитор **Алан Силвестри**
В ролях: **Джоди Фостер, Мэтью Макгонехи, Том Скеррит, Анджела Бассет и другие**
Warner Bros., A Southside Amusement Company
США
1997

После ошеломительного успеха «Форреста Гампа» в 1994 году Земекис искал сценарий своего нового фильма достаточно долго и в конце концов остановился на романе умершего в конце 1996 года известного астронома и популяризатора науки Карла Сагана «Контакт».

В основе романа лежат два фундаментальных тезиса. Во-первых, «если в громадной Вселенной человечество одиноко, это является колоссальной растратой пространства». Во-вторых, инопланетяне сканируют

Вселенную. Поймав осмысленный радиосигнал — знак того, что цивилизация «созрела для диалога», — отсылают этот первый «разумный» сигнал обратно, сопроводив его инструкциями для создания «машины контакта». Сумеют эту машину создать — значит, «дети» выросли, с ними можно говорить как со взрослыми. Курьезным образом первым подобным сигналом оказалась трансляция открытия Гитлером Олимпийских игр 1936 года.

Фильм начинается с грандиозного экранного отъезда — от орбиты Земли до самых отдаленных глубин Вселенной с меняющимися «назад в историю» «звуковыми зарубками» в фонограмме, характеризующими время (как, например, отрывки знаменитых речей и поп-музыка; по приблизительной схеме это выглядит следующим образом: рэп — хард рок — диско — Гленн Миллер — Армстронг — Джелли Ролл Мортон...). Наконец, где-то уже совсем вдали мы слышим слабые разряды первого передатчика Маркони, генерированные сто лет назад, и космос затихает. Следует еще один отъезд — и космос сжимается до отражения в радужной оболочке глаза героини фильма — молодой Элли Эрроуэй в исполнении Джоди Фостер.

Таким элегантным образом Земекис вводит зрителя в достаточно сложную структуру идей фильма, которые, впрочем, уже очень давно муссируются в научной фантастике (SF). Здесь фигурируют «нуль-транспортировки», «смещения во времени», «обгоны радиосигналов», «небелковые формы жизни» и прочие общие места, обжитые фантастикой с 50-х годов. Что касается поиска разумной жизни по программе SETI (Search for Extra-Terrestrial Intelligence), уже давно идущего в реальности, он очень точно отображен в фильме, в отличие, кстати, от другого блокбастера сезона — второго «Парка Юрского периода», где научный процесс, как было отмечено многими учеными, фальсифицирован или, другими словами, антинаучнофантастичен.

Безусловным достижением Земекиса является то, что ему удалось аккуратно вмонтировать все эти SF — параферналии и жанровые конвенции-паттерны — в систему «Эмблин» спилберговского кино. Картина идеально ложится в парадигму «наступившего будущего» (или, если угодно, конца истории, постмодернизма, нового века и т.д.), которое ведет отсчет с середины 70-х, когда началось внедрение научной фантастики в реальность. Зе-

мекис в «Контакте» точно отрабатывает формулу Спилберга: аккуратный бесшовный врез фантастического элемента в гиперреалистическое (и одновременно трепетно романтическое) изображение современной Америки.

С одной стороны, на экране представлены реальные США, и режиссер фантазирует на тему, что было бы, если бы CNN в лице Лэрри Кинга или Бобби Батисты (которые и играют в фильме самих себя) завтра утром сообщил о сигналах инопланетного разума, а действующий президент Клинтон доложил об этом в послании к нации (что он и делает в «Контакте» при помощи компьютерной графики: специалисты из Industrial Light and Magic «подправили» его реальную пресс-конференцию по поводу марсианского метеорита со следами органических молекул. Клинтону, кстати, это не понравилось, и разразился скандал). Итак, это реальная современная Америка, которая, как любят выражаться американцы, «отвечает на вызов обстоятельств». С другой стороны, она выглядит в «Контакте» как воплощенная утопия, скажем, ранних Стругацких. Это сплоченное действующее общество целеустремленных идеалистов-позитивистов-сциентистов, объединенных коллективными поисками разумного объяснения сущего, чуждых европейской «декадентности-экзистентности» и пытающихся найти где-то за миллиардами световых лет подтверждение существования Бога. А это уже спилбергиана... Близкие контакты следующего вида.

Земекис фактически опирается на традицию (причем скорее литературную — Шекли, Саймак, Брэдбери), но «постмодернизирует» материал на свой лад. Не так, как, скажем, Тим Бёртон, чей «Марс атакует!» — ироничный пастиш на темы фантастики 50-х, благо та кинофантастика была представлена в основном фильмами категории «Б», — а вполне серьезно, создавая новый, очень качественный киноэквивалент научной фантастики 50 — 60-х годов.

Впрочем, постмодерность присутствует в фильме и в форме традиционной цитатности. Например, путешествие Элли Эрроуэй можно сравнить с путешествием другой Элли, домик которой торнадо перетащил из Канзаса в Изумрудный город,а с другой стороны, ее полет в энергетических каналах является явной цитатой из финала кубриковского фильма «2001: Космическая одиссея» (полет капитана Боумана за монолитом).

В сущности, «Контакт» — это «неожанр», качественная научная фантастика 90-х, старательно обходящая старые стереотипы. Ведь даже в «серьезных» «Близких контактах третьего вида» инопланетяне — это «зеленые человечки» из «Б»-фильмов, тогда как здесь они выступают как спрятавшийся за голограмму чистый разум без материального носителя.

Фильм вообще наполнен «вкусными» кинематографическими решениями. Это и завораживающее начало, где глубины космоса как бы уравниваются с душой человека, это и удивительный кадр, в котором маленькая Элли бежит по лестнице на второй этаж в ванную за лекарством для умирающего отца. Когда она открывает дверцу аптечки, становится ясно, что ее пробег отражался в зеркале на этой дверце, — очень уместный для данного типа повествования кадр, символизирующий условность земных понятий перспективы и восприятия. Инопланетяне дают о себе знать глухим ритмичным звуковым эффектом, напоминающим минималистскую музыку Стива Райха — прекрасный образец звукового дизайна.

Чем «Контакт» отличается от старой фантастики и вообще от любого мейнстримовского голливудского фильма, так это мощно звучащей религиозной темой. В фильм специально введен «ньюэйджеровский Билли Грэм» (по выражению Ричарда Шикела из «Тайм») — Палмер Джосс (в исполнении модного Мэтью Макгонехи).

Строго говоря, «нью-эйдж» с его обретением новой целостности «по ту сторону рационализма и иррационализма» путем тотальной «трансформации сознания», которая должна привести к новому примирению и единению с природой, тут не совсем к месту. Для классического библейского Бога в этой схеме места вообще не находится. (И церковные авторитеты справедливо проявляли беспокойство по этому поводу, называя «нью-эйдж» неоязычеством.)

Палмер Джосс — это скорее такой неохристианский культуролог, постоянно вопрошающий: «Стали ли мы ближе к Богу в результате всего этого прогресса и научных открытий?» или «Должен ли человек, отправляющийся на встречу с инопланетянами, верить в Бога?» Элли же, которая в детстве лишилась любимого отца, считает (и это в мире ученых почти стандартная позиция по отношению к религии), что Бог, если он существует, — это дискретно действующее высшее существо, которое один раз устроило Big Bang и с тех пор отдыхает: никакой ответственности не несет и контроля за сущим не исполняет — иначе невозможно объяснить все ужасы, абсурд и кошмар данной реальности. С другой же стороны, рационально объяснить, откуда возникла Вселенная, тоже невозможно. Бог если не умер, то не подает признаков жизни. Элли задает другие вопросы: «А что, если наука точно докажет, что Бога не существует?» или «Чем отличается вера в недоказанное существование Бога от веры в недоказанное существование других форм жизни?»

Кинокритик правых взглядов Майкл Медвед уже определил в CNN «Контакт» как фильм антихристианский.

Так или иначе, всю вторую половину фильма Элли борется с вашингтонскими бюрократами и религиозными фанатиками. Первые видят в предстоящем контакте угрозу национальной безопасности, вторые — подрыв фундаментальных ценностей веры. В конце концов угрюмый фанатик взрывает первую машину «контакта».

Хотя Земекис и является типичным семидесятником, фильм вышел скорее шестидесятническим по пафосу; характерно, что первоначально Земекис видел Элли Эрроуэй в образе современной стёбницы Умы Турман, но в итоге остановился на вневременной Джоди Фостер, которая с блеском справилась с ролью.

Земекис в очередной раз доказал, что он «самый здравомыслящий режиссер своего поколения и современного Голливуда», и в очередной раз ловко прошел между штампами жанра и элитарностью, удачно реанимировал устаревшее знаковое хозяйство классической SF, пропустив его сквозь постмодерный кинофильтр голливудской фабрикации.

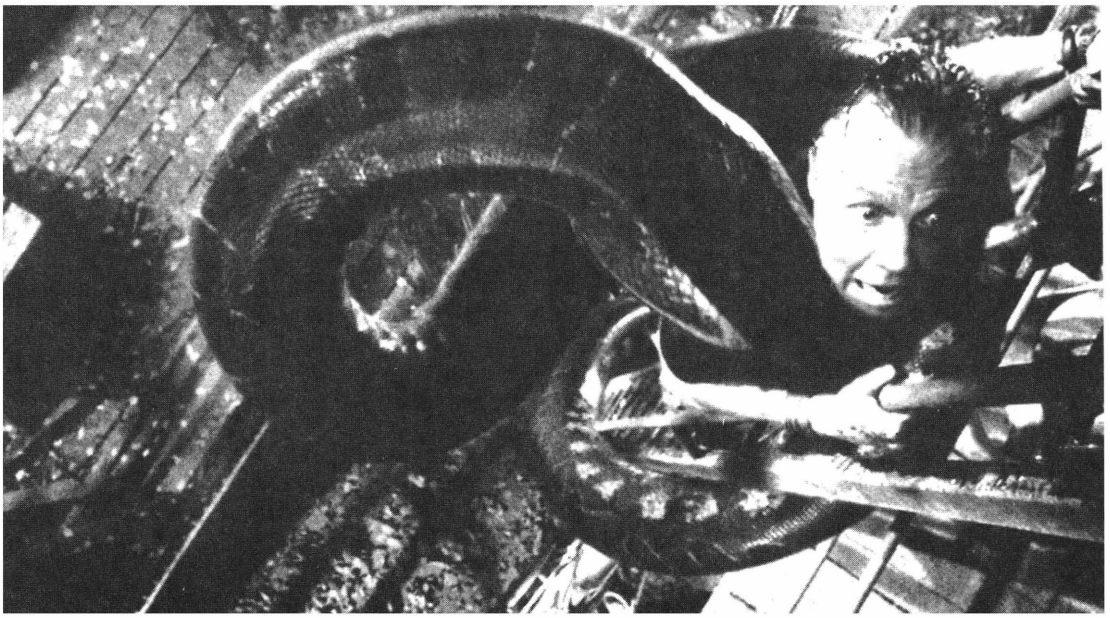
И в очередной раз его фильм окупился: при девяностомиллионном бюджете уже за девяносто дней демонстрации он собрал около ста миллионов долларов.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Из чрева кита и объятий змеи

На первый взгляд новый фильм Луиса Льосы «Анаконда» может показаться не более чем еще одной, характерной для 90-х попыткой перенести жанр, прописанный в категории «Б» (в данном случае — «фильмы о монстрах»), на высокобюджетные рельсы — точно так же, как «Торнадо» и «Пик Данте» делают это с «фильмами катастроф», а «День независимости» — с фильмами о нашествии космических монстров. Очевидно, что подобная «рокировка» — из грязи в князи — стала возможной благодаря новым технологиям, обильно в «Анаконде» задействованным. Как известно, для съемки использовались с десяток живых змей,

«Анаконда» *(Anaconda)*
Авторы сценария **Ханс Бауэр, Джим Кэш, Джек Эппс-мл.**
Режиссер **Луис Льоса**
Оператор **Билл Батлер**
Художник **Кирк М.Петручелли**
Композитор **Нэнди Эделман**
В ролях: **Дженнифер Лопес, Айс Кьюб, Джон Войт, Эрик Штольц**
St. Tropez Films, Cinema Line Film Corp., Columbia Pictures Corp.
США
1997



две механические змеи весом под тонну и, разумеется, неисчислимое количество виртуальных. Впору вспомнить, что при съемках «Челюстей» в помине не было ни живых акул, ни, тем более, компьютеров.

Сюжет кажется максимально невнятным (что вообще характерно для этого жанра): съемочная группа документального фильма в дебрях Амазонки подбирает потерпевшего крушение ловца змей Сарона (Джон Войт), и он, пообещав помочь им добраться до мифического племени «детей тумана», приводит их корабль в логово сорокафутовой анаконды, которая съедает почти всех, кроме Дэнни Рича, Терри Флорес и доктора Кейла (Айс Кьюб, Дженнифер Лопес и Эрик Штольц), причем последний бóльшую часть фильма провел без сознания. Подобные сюжеты всегда напоминают времена собственного детства и романы Жюля Верна и Майн Рида (тем более что Льоса раньше экранизировал «Жангаду»). К тому же в джунглях ничего за сто лет не изменилось — разве что кораблям нужно топливо. Такие фигуры, как коварный проводник «из местных» (оказывающийся человеком Сарона) да и сам Сарон, как будто прямо из тех книг и попали в фильм. Возможно, самым важным отличием «Анаконды» от классики авантюрного жанра является то, что герои не ищут сокровища, а ищут затерянное племя (однако тоже надеясь на славу и, как следствие, успех и те же деньги).

Впрочем, невыразительная игра большинства актеров (за исключением Джона Войта) провоцирует на то, чтобы вовсе пренебречь сюжетом этой ленты, сконцентрировавшись на упомянутых эффектах, любимых Льосой джунглях (до «Специалиста» он уже снял два фильма про Амазонку и один — «Снайпер» — просто про джунгли) и на достойной работе заслуженного оператора Билла Батлера, снимавшего в свое время те же «Челюсти» и многое другое.

Тем не менее при ближайшем рассмотрении сюжет фильма оказывается не столь глупым и нагружается неожиданными смыслами (возможно, впрочем, в неявном виде присутствующими и у Жюля Верна с Майн Ридом). Сюжет — что нередко — представляет собой модификацию истории об инициации, на что указывает множество деталей (в том числе манера змеи выплевывать заглоченные жертвы, чтобы потом их якобы доесть. Как известно, от Ионы до Красной Шапочки инициация часто представляется как поглощение и последующее освобождение героя). Едва ли не единственным собственно художественным достоинством этого фильма является

то, что тема инициации не заявлена в лоб, а подана с неожиданной для голливудского блокбастера тонкостью.

Вспомним, что Сарон достаточно точно предрекает героям их дальнейшую судьбу, пересказывая индейскую легенду, согласно которой, чтобы достичь того места, где живут «дети тумана», надо проплыть сквозь кишащее змеями озеро, встретить змей-воинов, охраняющих путь, достичь водопада и взобраться по скале. Можно увидеть в этом знакомый по множеству фильмов и книг мотив поиска сокровищ с помощью карты, но мне кажется, что дело обстоит сложнее.

Итак, в финале героев встречают выплывающие из зеленоватой тьмы Амазонии индейцы и Дэнни Рич с изумлением восклицает: «Сарон был прав!» Несмотря на роль злодея и обманщика, в этом он не обманул. Таким образом, герою Войта в фильме отведена и роль проводника или, точнее, мастера, руководящего посвящением группы неофитов (не случайно в начале фильма он говорит, что остался священником. Точнее было бы сказать — священнослужителем). Возможно, в этом причина того, что все актеры, кроме Войта, так блеклы: их герои еще не до конца люди, им еще предстоит пройти испытание.

Сарон, в свою очередь, уже не совсем человек: он душит одного из своих противников ногами, словно анаконда — объятиями, навязчиво подчеркивает, что тот дьявол, которого он разбудил, живет внутри нас, и при этом, выпучив глаза, имитирует лик анаконды. Уже мертвый и отрыгнутый змеей, он подмигивает Терри Флорес, как бы говоря — вот видишь? Хотя герои возлагают на него ответственность за гибель товарищей, мы помним, что до появления анаконды он спас жизнь трем из них, — проходящие инициацию могут погибнуть в момент испытания; простая же смерть в джунглях будет бессмысленной.

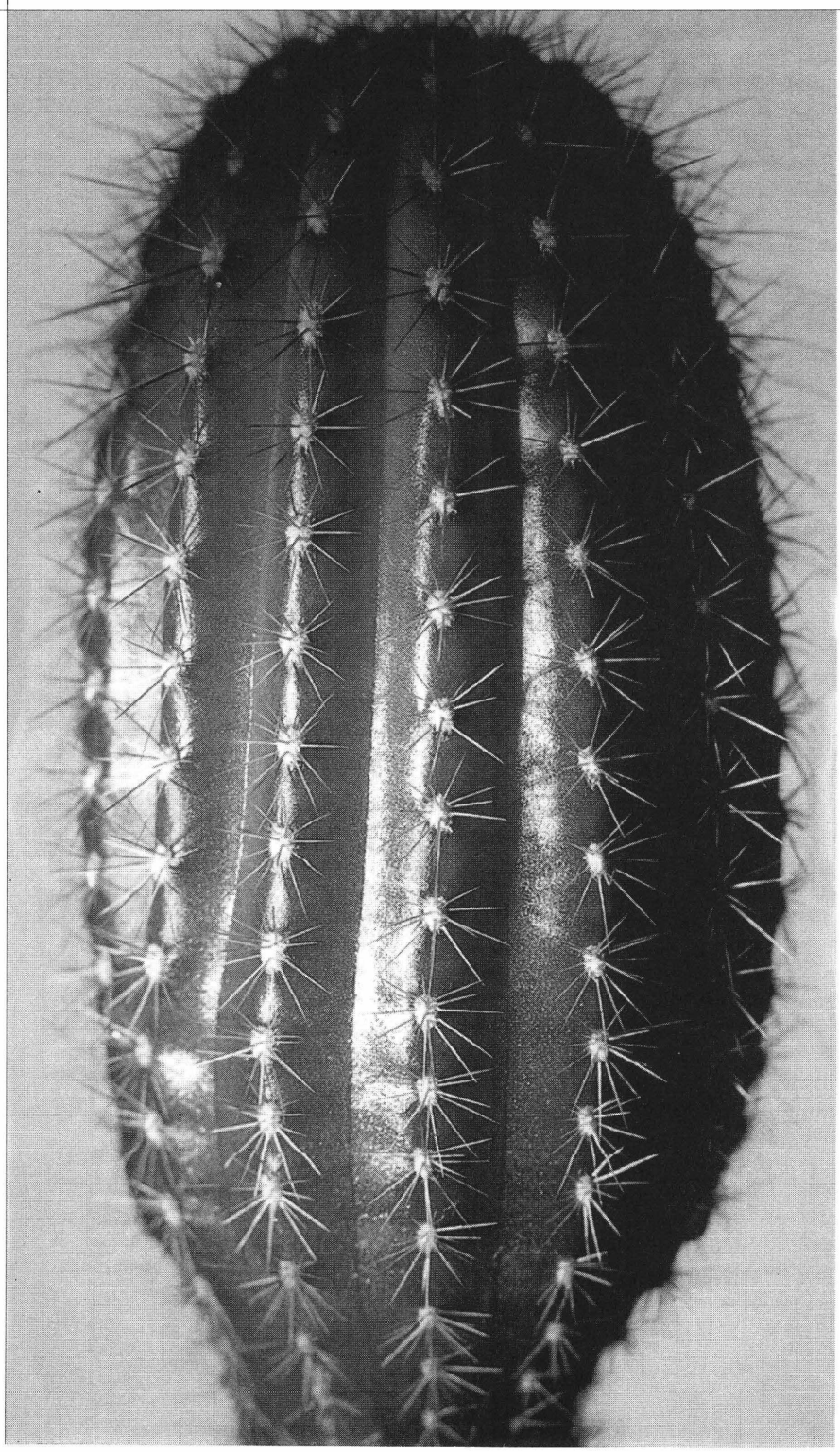
Американские критики сравнивали Сарона с Ахавом из «Моби Дика», не замечая, что герой Войта разительно отличается от архетипичного «безумного охотника»: он не только не собирается убивать змею, а, напротив, всячески препятствует этому, объясняя, что она нужна ему живой. Между тем можно видеть, что снотворное, которым он запасся, не действует не только на анаконду, но даже на человека: сброшенный в воду после полной дозы он, как ни в чем не бывало выплывает, чтобы встретить героев при следующей остановке. Нетрудно увидеть, что на самом деле Сарон — не охотник, а страж; не случайно он с таким возмущением кричит: «Ты убил змею-воина!» Он ведет героев к прозрению, не заботясь о собственной жизни, и готов что-то объяснить им даже своей смертью.

Современный фильм о путешествии по полной опасностей тропической реке к самому сердцу тьмы не может обойтись без реминисценций копполовского «Апокалипсиса». Так и есть: все единодушно отмечают, что Войт играет под Брандо, но почему-то вспоминают дона Корлеоне, а не полковника Курца — еще одну амбивалентную фигуру учителя и пророка.

Отмеченная выше недостаточная проявленность инициационного сюжета оборачивается достоинством: она позволяет лучше увидеть амбивалентность фигуры мистического учителя, ведущего учеников к цели, не обращая внимание на их желания. Если относительно «Мертвеца» (еще один фильм про реку, индейцев и путешествие) не задаешься вопросом о том, имеет ли моральное право Никто вести за собой Билла Блейка не для того, чтобы вылечить его от ран, а чтобы положить в лодку и отправить умирать в океан, то «Анаконда» ставит аналогичный вопрос ребром.

Интереснее всего, что когда Сарон провел героев через череду испытаний, они, судя по всему, так и не поняли того, что с ними произошло. То, что для жителя джунглей было мистической церемонией, для заезжей американской киногруппы оказалось преамбулой к документальному фильму. А для миллионов их соотечественников — еще одним фильмом о чудовищах.

КОММЕНТАРИИ



ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

Письмо первое

Предложение «обозреть» телевидение застало меня врасплох и продолжает смущать. Тем более что неделя перед апофеозом Москорепа, почти по Войновичу, вполне нетипична. Я, впрочем, только что провел два месяца в скучноватом Вашингтоне, где по вечерам исправно пробегал по нескольким телеканалам, от нечего делать сопоставляя технику ведения ежедневных ток-шоу. Так что вроде подготовился. Поглядел.

Международное камлание вокруг смерти Дианы, к которому единодушно примкнули на нашем ТВ, поразительно. Красивую женщину, конечно же, особенно жаль, но хоть бы кто упомянул о личной драме Елизаветы и трагедии тысячелетней монархии, о которой были горькие слезы королевы в Вестминстерском аббатстве. Нет, наши дикторы с чувством в голосе все повторяли что-то о Золушке, на которую бедная леди Спенсер все же никак не походила. Уже от этого я впал в уныние настолько, что хотел отречься от писания. Тем более хотел, что немыслимая тяжеловесность московского юбилейства хоть кого могла доконать. Нет, разумеется, то, что город прибрали и помыли, прекрасно, и для этого все средства хороши. И все же оторопь берет.

Телевизионный экран безжалостен, и то, что, по-видимому, приемлемо читалось в сценариях, не будучи еще нерасторжимо сцеплено с картинкой, вроде приплытия (для этого хочется сделать особое существительное — приплынутие) начальств к Петра-Зурабову-творенью или тех же начальствующих сидение на Скобелевской площади, в рамке смотреть уж очень тягостно. Тайминг — великое дело. Стоит затеять нечто с участием тысяч людей, и вот уже одно занятие мест превращается в нескончаемый процесс, вызывающий нервный тик у охранников, городовых и операторов.

Моя муза слаба, чтобы отдать должное величанию Москвы на всех каналах, откуда оказались почти изгнаны враждебные зарубежные фильмы, каковые, говорят, угрожают самому существованию России.

Что-то с этим городом все же связано особенное, так что и у змееборца Кончаловского в паре с Гнеушевым не так чтобы получилось, хотя и драконозмей шмыгал по сцене, и стену возводили из пенопластовых блоков, и печку волокли по рельсам, и Сам справно изобразил набатный звон... Тем более что как ни включишь — церковная служба, а я в религиях разбираюсь худо. Жарр на Воробьевых горах — даешь побитие Гиннесса! Копперфилда им мало. Вот и Жванецкий с экрана уверял, что так себе, ничего особенного. Куда подевали воздушные шары? Я их на экране не успел поймать. Застойных времен стилистика уличных действ оказалась куда более живучей, чем можно бы-

ло подумать до сентября 1997 года. Наверное, экран у моего телевизора маловат. Историческое кепи в него целиком не влезает.

Каналы отстраиваются постепенно, все явственнее отличаясь манерой неизбежной пока еще суетливости. Впрочем, все заметнее ощущается отсутствие чего-то, вроде Maryland Public Television, домашнего, без рекламы, все больше со зверушками, пейзажами, оперой и благотворительностью. Обойдемся. Зато есть на Шестом канале акулы пера, хотя и похожие скорее на рыб-прилипал, но шустрые, с индивидуальными масками, а перед ними все новые персонажи от попсового вокала и телодвижений. Из этой суеты нет-нет да и выделится нечто всерьез, вроде группы «Любэ», у которой и разобранность на голоса, и мелодический строй, и тексты. «Там, где поле рождает зарю...» — это по разряду поэзии, несомненно.

НТВ отличается все большим сознанием величия: у всех без исключения ведущих неулыбчивые, застывшие маски, с каждым полугодием разрастающиеся в ширину, как приснопамятные загривки начальств ушедших, так что прислушиваться к их, очевидно, очень умным речам не хочется.

Может, Бог с ним, с телевидением? Лучше процитирую часть трактата, который по предмету «социология» недавно прислала мне заочная студентка одного из московских частных университетов Карепанова Тамара Васильевна из деревни Бряньково Суворовского района Тульской области.

«...Вот только вчера одна из молодых, Ольга N, совершила попытку ограбления нашего магазина с разбоем: приготовилась заранее — сделала черный чулок под маску, нарисовала на нем даже усы, подготовила камуфляжную солдатскую форму. Перед закрытием магазина сделала разведку — пришла, купила себе сигарет, потом в соседнем огороде переоделась, пришла снова в магазин, закрыла его изнутри, подошла к продавцу и стукнула железкой, тоже заранее приготовленной, по голове. Но не убила и не оглушила. Продавщица стала сопротивляться, потому что поняла, что может это сделать, и теперь начала удерживать Ольгу, чтобы та не убежала. Так они очутились на улице. Валентина-продавщица закричала «караул», и набежали люди, схватили Ольгу, били ее пинками, сорвали маску. Так она была раскрыта и попала в милицию. Теперь она дома, отпустили под подписку, позже будет суд».

Это ведь тоже о телевидении: что уже воспринято из технологизмов — и не столько даже кино, сколько хроники на злобу дня, вроде «Дорожного патруля, — то воспринято.

Нечего брюзжать — кое-что на нашем телевидении есть. Вот на том же Шестом канале есть же Петр Фадеев и Анастасия Соловьева («Те Кто») — милые мальчик и девочка, которые на редкость воспитанным образом, но и не без перчика умеют извлечь по вечерам нечто любопытное едва ли не из всякого собеседника. Есть Ирина Зайцева, умная, красивая дама, в программе «Герой без галстука» (НТВ), какая только и может разговорить мощных господ, вроде газпромовского г-на Вяхирева, настолько, что они высказывают куда больше, чем, может быть, намеревались, не словами, а мимикой и жестом. Это теле-*видение* в чистой его форме.

Как во всем прочем и всегда, даже истово заимствованные вещи никогда не могут стать у нас копией заморского оригинала, все по-своему выходит. Вот, скажем, вполне естественно популярный «Сам себе режиссер» А.Лысенкова. Американская программа этого содержания отличается, во-первых, значительностью главного приза, равно как и совершенным демократизмом процедуры голосования: в публике нажимают на кнопки, получая от этого процесса социально-физиологическое удовлетворение. Во-вторых, ведущий американец умело создает образ доброй иронии, тогда как у нашего соотечественника в той же роли нет-нет да и проскальзывают нотки легкой злобноватости.

«Я сама» вроде бы родом прямиком из американских феминистских программ, однако г-жа Меньшова безусловно удачлива в том, что ей сопутствуют «добрый следователь» и «злой следователь». Соединение двух шаблонов породило нешаблонное третье — шоу, из которого только и удается познать масштаб национальной склонности к мазохизму на людях. Кстати, на ежевечер-

нем шоу Дэвида Леттермана из Нью-Йорка я видел однажды, как стоически включенно реагировали и действительно случайный зритель, и явно не готовый к этому Кевин Костнер на то, что ведущий с помощью здоровенных ножниц превращал их (свои, впрочем, тоже) брюки в шорты, дабы соответствовать рекордной жаре на улице. Хотел бы одним глазком глянуть, как бы на это среагировал наш, «в прикиде», зритель телешоу!

...И опять к Тамаре Васильевне: «Наша улица неофициально получила название Лентяевка из-за того, что первыми ее обживали молодые семьи, которые не держали коров, а только птицу, кроликов, поросят, что полегче. Они надеялись на родителей, какие живут тут же в деревне, но на других улицах. Сейчас коров держат все, да еще и не одну, а две или три, но название уже прилепилось». Ума не приложу, отчего г-н Говорухин так волнуется? Все в наших палестинах устойчиво и меняться не спешит: «А в ночь под Петров день наши молодые играли: перегораживали дороги, раскидывали дрова, угоняли тракторные тележки в овраги, в лужи; сломали у магазина крыльцо, раскололи от него шифер на кусочки. Так уж тут повелось и всегда безнаказанно: пусть молодежь порезвится, сами такие были».

Нет, не справиться мне с телевизионной сюжетикой. Нет в моих словарях слов, посредством которых удалось бы передать восхищение перед талантом студии «СВ-Дубль»: ну, ладно бы, читали себе тексты без всякого окраса, как честно делали безвестные переводчики пиратских кассет. Так ведь нет: с выражением произносят, дьяволы! И все, мне кажется, нарочно стараются, чтобы подмосковные эти голоса особенно ловко не соответствовали злодейским зарубежным актерским маскам. Это чтобы мы прониклись омерзением и вновь прильнули к до боли знакомым кадрам Москвы, которая не верит слезам.

Если г-н главный редактор не сочтет обращение ко мне фатальной ошибкой, то о собственно телевизионном в нашем телевидении, о том, что часто удачно отличает его от других, мне известных, мы еще поговорим. Как умеренный оптимист, я хочу завершить первое письмо чем-нибудь вдохновляющим. Была, была на экране восхитительная вещь в воскресенье, 7 сентября. Увы, застал лишь вторую половину (говорят, это повтор) фильма Свердловской студии «Египтянин». Нет ведь сейчас у документалистов иного пути к благодарному зрителю, чем телевидение, так что низкий ему, телевидению, поклон. Всяческих чудаков в мире предостаточно: вот довелось мне в Лос-Анджелесе добраться (еще слабое слово для этой урбанизированной территории) к Башням Пратта, которые полуграмотный иммигрант лет двадцать воздвигал в благодарность новой для себя стране. Это, конечно, вещь. Но где еще в сегодняшнем мире встретишь попа-расстригу, который, бытуя где-то между Южным Уралом и Казахстаном, очень недурно расписал собственное жилище египетскими фресками, пошил себе египетскую хламиду и с редкостными отсутствием слуха и вдохновением возносил солнцу молитву Эхнатона?

ФИЛОСОФИЯ И ЛАНДШАФТ

МИХАИЛ РЫКЛИН

Gefährdungsgebiet. Москва в Пруссии

Я не стал бы называть это музеем под открытым небом — для этого бывшая военная база советских войск, во-первых, слишком велика, а во-вторых, не содержит объектов, как принято выражаться, «музейного уровня».

Сначала мы с женой увидели высокий забор с пущенной поверху колючей проволокой, а потом нашли в нем огромную дыру, через которую и попали на засаженное молодыми соснами стрельбище. У нас появилась редкая возможность осмотреть и сфотографировать остатки быта обитателей этого заброшенного теперь военного объекта, символические репрезентативные сооружения, гигантские циклопические постройки военного назначения, лишенные былой «начинки», но все еще дающие представление о масштабах мирового военного противостояния.

Территория базы делится на три зоны: военную, командно-идеологическую, оформленную советскими символами, и частную — с домами, в которых не так давно жили офицеры и прапорщики. Все эти зоны разделены бетонными заборами и сообщаются через проходные, вернее, через то, что осталось от контрольно-пропускных пунктов.

Собственно военная зона поражала своей огромностью. Бетонные бункеры, заросшие мхом блиндажи, огороженные колючей проволокой, склады, уходящие под землю шахты и т.д. Надписи в этой зоне были выдержаны в повелительном наклонении и отличались краткостью и деловитостью: «Не приближаться!», «Объезд через 300 метров», «Стоять здесь!». Это пространство можно назвать максимально асимволическим, хотя вся воинская часть существовала для того, чтобы его обслуживать. От существования подобных пространств зависело глобальное равновесие эпохи сдерживания, основывавшееся на гипотетическом равенстве средств взаимного уничтожения.

Командно-идеологическая зона, напротив, была насыщена всевозможными символами, ставящими целью связать эту воинскую часть с жизнью страны, дать установки на ближайшее время, напомнить о служебном долге. В самом центре этой зоны располагалось большое панно, изображающее Красную площадь, мавзолей, Исторический музей практически без соблюдения перспективы, как если бы эти здания стояли рядом друг с другом. Перед этим главным символом СССР как раз на месте поверок и торжественных смотров за несколько лет образовалась огромная помойка. А в одном из зданий неподалеку мы изучали символы сухопутных войск, военно-морского флота, военно-воздушных сил. Там же висели лозунги: «Красная Армия — форпост мира», «Крепите боевую мощь нашей Родины!». Обращал на себя внимание стенд с постоянными рубриками: «Форма одежды на завтра», «У нас в женсовете», «Что, где, когда?». К этой же зоне относятся спортивные сооружения с соответствующими эмблемами («Мастер спорта», «ГТО») и большое стрельбище с ржавыми тележками для поднятия мишеней.

В одноэтажном здании, выкрашенном в яркие цвета, которое мы вначале приняли за детский сад, оказалась сауна. На стене предбанника входящих приветствовал улыбающийся широкоплечий блондин с веником в руке, а рядом две похожие на матрешек бабы кокетливо выглядывали из деревянных бадей. Но самое интересное панно, также выполненное в стиле примитив, мы застали в самой сауне: три обнаженные гурии — с пепельными волосами, блондинка и брюнетка — сидели за круглым столом с самоваром. Одной стеной сауна выходила на официальное, другой — на частное пространство, так что связанное с пребыванием в ней эротическое удовольствие, видимо, носило пограничный характер и свидетельствовало о переплетении частного и идеологического в едином порнографическом лубке. В подобном оформлении сауны воинской части было что-то вызывающее, предвещающее скорый распад некогда грозной тоталитарной системы.

В третьей — частной — зоне стояло несколько трех- и четырехэтажных домов, в которых жили офицеры с семьями. Появившуюся у нас возможность документировать вкусы обитателей этих квартир можно считать уникальной. Обычно частная жизнь незнакомых людей покрыта завесой тайны. Представшую перед нами картину логично было бы поделить на две части: освоение западного образа жизни (естественно, ГДР рассматривалась как часть Запада) и оформление своего быта в привычном неурбанистическом и фольклорном стиле.

Один офицер создал в коридоре настоящий коллаж из журнальных вырезок: там были изображения культуристов, красоток в бикини и без, бутылок с экзотическими напитками, шикарно сервированных столов, этикеток от шампанского и кремов. В целом коллаж смотрелся как наивный поп-арт.

Вкусы некоторых из его сослуживцев поражали своей скромностью: они наклеивали на кухнях коллекции этикеток от иностранных консервных банок (венгерский «Зеленый горошек» рядом с болгарскими томатами и польскими огурцами) или же наклеек от пивных бутылок. Ванные и кухни часто отделывались разноцветными пластиковыми имитациями кафельной плитки; особым шиком считалось набрать как можно больше пластиковых квадратов разных цветов и разместить их наиболее прихотливо. Иногда они украшались цветочным орнаментом или небольшой коллекцией зайцев, уток или мышат.

Заметно преобладало стремление украсить свой быт (причем не только детские комнаты) персонажами «Веселых картинок», пейзажами родной природы. Одна квартира была полностью расписана камышами, стилизованными волнами и парящими над ними птицами и любимыми насекомыми или цветами (божьими коровками и колокольчиками). В одном случае многочисленные животные были нарисованы и скомпонованы вполне профессионально. В другом — во всю стену был изображен силуэт Москвы.

Бросалось в глаза отсутствие политических мотивов, за исключением настенных календарей перестроечного периода. Только один украинский патриот вырезал из журнала и повесил на стену конную статую Богдана Хмельницкого.

Создавалось впечатление, что в этих квартирах жили несколько инфантильные и милые существа, что резко контрастировало с их работой в первой зоне. Ведь эти «эльфы» поддерживали глобальное стратегическое равновесие и могли участвовать в катастрофе мирового масштаба. Поэтому они нуждались в посреднических услугах второй зоны. В выполненных там произведениях идеологического искусства художники как бы стеснялись своего недостаточного профессионализма (того, что Илья Кабаков когда-то назвал «жэковским уровнем» и чему он придал концептуальную форму) и неудачно пытались его замаскировать. В этой стыдливости прочитывается принципиальное различие частных и идеологических пространств последнего периода СССР.

Как военнослужащие солдаты и офицеры Энской части участвовали в поддержании глобального противостояния, определявшего границу между Западом и Востоком, а как люди были носителями лишь частично урбанизированной локальной культуры, не затронутыми противостоянием (иначе чем объяснить их наивное стремление «европеизоваться»?). Вероятно, отсюда возникала необходимость «накачивать» их символами державности в командно-идеологической зоне, которая, в свою очередь, к концу 80-х годов и сама дала трещину, о чем на рубеже идеологического и частного свидетельствует фольклорное пространство сауны. Это пространство не создает новую, четвертую зону, но размывает границы между второй и третьей, а без них не способна выжить вся система.

О том же, о выделенности частной жизни как особой, не подчиненной идеологической сфере, отчасти ориентированной на Запад, говорят настенные росписи и коллажи советских офицеров, выступавших в качестве дизайнеров своих жилищ. Но на тот момент, когда глобализация их культурных навыков только началась, глобализация разрушительного потенциала, который они обслуживали, достигла высокой степени. Глобальное никогда не бывает равным самому себе, источники, из которых оно питается, всегда локальны. Так что, говоря о глобализации мировых процессов, мы всегда незаметно для себя имеем в виду что-то вполне конкретное, локальное, местное (визуализированную американскую культуру, книжную французскую, речевую русскую, которые взаимно ограничивают одна другую, создавая свой глобальный эффект). У каждой из этих культур есть своя командно-идеологическая зона, где необходимость противостояния обосновывается на уровне воображаемого, вводятся фигура врага и правила поведения в условиях противостояния, которые очень опосредованно связаны с устройством частной жизни. Если пространство собственно военного противостояния (первая зона) асимволично, а командное пространство перенасыщено, засорено глобальными символами, то сфера частной жизни конца 80-х годов организовывалась по более или менее автономным законам и почти лишена идеологической подоплеки. Поэтому сигналы, посылаемые из командной зоны, до нее практически не доходили (в отличие от сталинского времени, когда они доходили практически мгновенно и утверждали свою эффективность с помощью насилия), а вязли в промежуточных пространствах, вроде описанной сауны. Быт офицерских семей также образует «плохую» проводящую среду для этих приказов: и в «прозападной», и в фольклорной разновидности он созерцателен, не агрессивен, не способен впустить в себя образ врага в требуемой второй зоной степени. Инфляция командно-идеологической зоны и ее символики представляется в данном случае достаточно очевидной. Саму ее можно рассматривать как экзотический, циничный вариант частной жизни.

Уникальный опыт, который мы с женой имели возможность провести, поставил проблему самоинсталлирования. Концептуалисты создали жанр инсталляции, сделанной как бы не художником, а его героем, с которым художник благородно делится авторством. Хотя в этом случае уместнее говорить об удвоении авторства. Во-первых, художник — акт во многом литературный — изобретает героя-персонажа (первое авторство), а во-вторых, от его имени создает произведение, становясь автором в обычном смысле. Считается, что удвоение авторства помогает его окончательно стереть, и на самом деле «говорит» голос персонажа, а подлинные признаки авторства формируются на уровне подписи, права на произведение и ряда других инфраструктурных параметров.

В случае самоинсталлирования мы имеем ослабленный вариант авторства: автор задокументированных нами инсталляций неизвестен, он не оставил подписи, более того, он утратил право собственности на занимаемое им пространство — оно теперь не принадлежит никому. Другими словами, то, что художник более или менее искренне провозглашает, здесь реализуется буквально. «Искусством» самоинсталляцию делает исключительно апроприатор, становящийся автором не инсталляции, а всего лишь ее фотоизображения. В каком-то смысле к этому стремились и этого опасались и симуляционизм, и концептуализм, и критическая постфотография... Они хотели принести автора в жертву в символическом смысле, но опасались потерять реальное инфраструктурное авторство; уступая, как говорят дети, понарошку, они, что вполне естественно, стремились удержать свой реальный статус и даже усилить его кажущейся уступчивостью.

Похожие смысловые ловушки связаны, конечно, и с практикой документирования самоинсталляции. В некоторые из них она неизбежно попадется.

Итак, мы посетили кусочек СССР в Пруссии, с его Москвой, Кремлем, мавзолеем и другими известными символами. Но теперь это собственность земли Бранденбург, предупреждают нас развешанные повсюду таблички, и эта земля объявила территорию бывшей военной базы «опасной зоной» — Gefahrdungsgebiet. Там нет жителей, она никак не используется. Все имеющиеся строения (уже после нашего первого визита) пометили какими-то цифрами, как будто провели инвентаризацию. И только из окон, лишенных рам и превращенных в «естественные картины», по-прежнему открывались чудесные виды...

С О - М Н Е Н И Е

БОРИС ПАРАМОНОВ

К вопросу о Золушках

О принцессе Диане пишут, что она уже стала легендой — и останется ею. В этом позволительно усомниться: эмоции толпы капризны и непредсказуемы. Эта популярность как началась, так может и кончиться. Кто теперь помнит норвежскую королеву Мод? Между тем в 20-е годы ее портреты висели в любой конторе всех стран света. Это была pin-up girl того времени. Жизнь и смерть принцессы Дианы значительны не в отношении самой ее личности, а для характеристики нынешней эпохи. Диана — знак некоего конца. Ее уже назвали «народной принцессой», но это логический нонсенс, который называется contradictio in adjecto (противоречие в определении). Принцесса не может быть народной, она, по определению, высокородна. Золушка выходит замуж за принца только в сказках. Парадокс Дианы в том, что при всей своей высокородности она была Золушкой.

Драма, теперь можно сказать и трагедия Дианы — это трагедия человека, оказавшегося не на своем месте. Причина же ее всесветной популярности в том, что она попала в свое время. Это время — эпоха демократии. Диана была феноменом демократической культуры — если, конечно, можно говорить о таковой, если это не очередное противоречие в определении. В жизни Дианы персонифицировалось столкновение демократической психологии с реликтами аристократической культуры, представленной нравами и образом жизни Букингемского дворца. Понятно, что все симпатии оказались на ее стороне, в том числе и симпатии англичан, что, собственно, представляет главный политический интерес всей этой истории. Возникает вопрос о судьбе монархии в Англии, о том, будут ли англичане в дальнейшем культивировать этот безусловный анахронизм. Уже готов ответ: да, при условии, если монархия приобретет, так сказать, человеческое лицо — будет чаще демонстрировать всякого рода эмоциональную вовлеченность в те или иные ценимые массами ситуации. Другими словами, массы требуют, чтобы монархия утратила стиль. Вот это и был сюжет, проявивший неспособность Дианы соответствовать приобретенному ею положению. Она была бесстильна. Сказать яснее — простовата: простушка, «Золушка». Стиль — это ведь не только умение хорошо одеваться и выбирать прическу к лицу с помощью армии кутюрье и куаферов. Культурфилософ Камилла Палья сказала, что английская аристократия — это социальная каста, ставшая эстетическим феноменом. Но всякая эстетика, всякое произведение искусства внеэмоциональны — это явление формы. Только простаки наделяют искусство способностью вызывать добрые чувства. Знаменитая строчка Пушкина относит к профанам: это народу он дорог тем, что вызывал чувства добрые, и Бог с ним, с народом, не оспаривай глупца. Знатоки ценят в искусстве другое: его сделанность, выдержанность в форме, что и есть

стиль. Принято думать, что стиль — это человек. Нет, стиль бесчеловечен, он не потакает эмоциям, на его высотах холодно. И вот этот стиль держит английская королевская семья, в которой не прижилась Диана. Она не научилась сдерживать свои эмоции. Жизнь в королевских дворцах вызвала у нее тяжелый истерический срыв. Отсюда все ее эскапады: булимия, попытки самоубийства, самокалечение (беременная прыгала с лестницы) и бесконечные романы. Я не верю ни в одну из ее любовей, каждая из которых объявлялась прессой «настоящей». Она не любви искала, а самоутверждения, которого лишилась, попав в королевский дворец, оказавшись неспособной соответствовать его нормам. Отсюда ее столь остро ощущаемая истеричность. Она звонила своим любовникам по пятьдесят раз на дню в поисках все того же самоутверждения. Это пресловутый Доди — пустоголовый плейбой, о котором даже сочувствующая Диане пресса писала, что он бросил бы ее ради новой манекенщицы, как только потускнела бы ее красота, — это он был настоящей любовью? Пока оба были живы, писали и другое: что Диана готова променять статус британской принцессы на положение принцессы арабской. Даже если это и не жизнь в гареме, то, во всяком случае, чудовищное смешение стилей, мешанина Шекспира и Шехерезады. Диана была безвкусна, как американская кинозвезда. Но все это и нравилось массам, воспитанным желтой прессой и тем же Голливудом.

Безусловно, у них, у масс, есть свои права и своя правда. Нельзя требовать у всех жизни на неких высотах, нельзя требования стиля сделать политической программой да и просто образом жизни. Сейчас не Средневековье, когда каждый ремесленник был носителем стиля и в работе своей, и в быту. Среди прочих культур в современности упала и культура труда. Когда-то всякий труд был творчеством, нынче труд стал «абстракцией творчества» (Андрей Белый). Культура, стиль заменены комфортом, и было бы действительно бесчеловечным отказывать людям в этих утешениях (comfort по-английски — утешение). Но ведь нынешние массы не только пассивные реципиенты благ цивилизации, они активно воздействуют на таковую, навязывают ей собственные вкусы. Омассовляется все и вся — даже английские аристократы. Принц и принцесса, король и королева из фигур мифических, сказочных или, говоря на современном научном жаргоне, архетипических превращаются в персонажей даже не светской, а скандальной хроники. Современный мир стал поистине открытым обществом, а это обстоятельство никак не вяжется с кастовым строем жизни, который порождал такие институты, как монархия, и такие явления, как красота. Не существует никаких дворцовых или дипломатических тайн. А где нет тайны, там, как сказал бы Достоевский, не может быть ни чуда, ни авторитета. В современном мире, насквозь рационализированном (цивилизованном), не осталось места сказкам.

Впрочем, сказки все же существуют, но и это дело рационализировано, пущено на конвейер: сегодня сказки изготовляет Голливуд. Нынешние принцы и принцессы — кинозвезды, любой скандал способствует их просперити, а значит, и гонорарам. Английский актер Хью Грант стал мировой знаменитостью после того, как полиция поймала его на улице за неблаговидным времяпрепровождением с проституткой. Сама эта проститутка стала знаменитостью, получила свои пятнадцать минут славы. Казалось бы, что подобные ситуации, несмотря на всю свободу нынешних нравов, все-таки не к лицу членам королевской фамилии, да и не выдержать им конкуренции с легионами голливудских бесов — вот в этой их неспособности следует искать ключ к судьбе монархии, такая конкуренция вроде бы не может быть ее целью. Диана доказала, однако, что она вполне конкурентоспособна, и поэтому ее полюбили массы. Шанс теперь у британской короны один: усвоить стиль поведения Дианы, и тогда она продержится еще какое-то время.

Диана Спенсер действительно была добрая, добросердечная девушка, искренне жалевшая сирых и убогих, и это не могло не нравиться людям, привыкшим к тому, что на всеобщих выборах их детишек лялькают потенциальные парламентарии. Отличие Дианы от таковых в том, что она делала это, похоже, от души, а не только для рекламы: ведь она не зависела от голосов избирателей. Она была чистой носительницей демократических добродетелей.

А главная из этих добродетелей как раз и есть простосердечие, попросту доброта. Но еще Лев Толстой знал, что добро и красота находятся в обратно пропорциональном отношении.

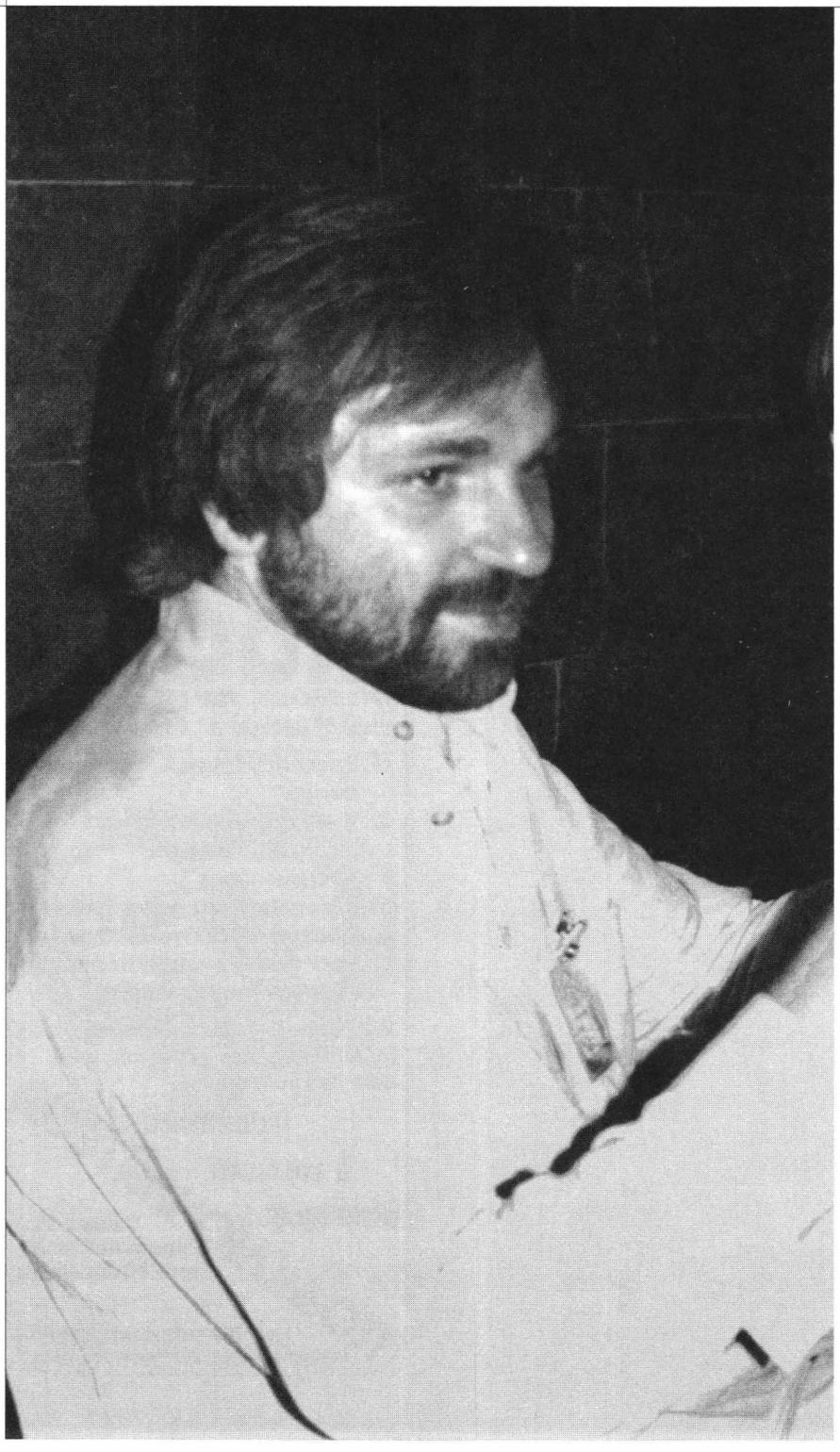
Современный мир выбрал добро: комфорт, благосостояние, «вэлфэр». Красота как стиль ему не нужна — достаточно хорошего личика. Остается проблематичным одно — люди, не привыкшие сдерживать свои чувства, не очень способны к суровым противостояниям, от которых никуда не деться даже в самой благополучной цивилизации. Вопрос возникает простой и в простоте своей страшноватый: смогут ли такие люди даже и не культуру строить, а сохранить столь трудно завоеванный комфорт? Не разобьются ли они в конце концов на своих сверхбезопасных «Мерседесах»?

Однажды я был поражен кадрами телевизионной хроники, показывающей возвращение британских военных кораблей в Англию после войны на Фолклендских островах. Моряки выражали свои чувства отнюдь не на британский манер — слишком уж радовались. А ведь эта пустячная операция продолжалась едва ли не неделю. Выдержат ли такие люди новую, скажем, шестилетнюю войну? И какая Диана утешит их в случае капитуляции?

Утешение, однако, в том, что современным Золушкам, в сущности, дворцы и не нужны — пресловутый комфорт сказывается еще и в том, что им нет надобности копаться в золе, а ванну они могут принимать каждый день. Сегодня рабочий живет — в смысле того же комфорта — много лучше, чем средневековые короли, и дочери его не занимаются тяжелой домашней работой. Золушки кончились вообще, вывелись как порода. Тогда, может быть, действительно не нужны принцы и королевы? Не достаточно ли Мэрилин Монро, продемонстрировавшей массам и образец сенсационного успеха, и вполне трагическую смерть?

Лицензия Минсвязи РФ №3786
Гласнет
чуть больше, чем просто доступ в Интернет
☺ Круглосуточная "горячая линия"
☺ Уникальные печатные руководства для начинающих
☺ Шестилетний опыт работы
☺ Доступ к Золотому Фонду российских энциклопедий на www.multimedia.ru
Интернет - как хороший фильм; лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать.
Окажитесь в хорошей компании... ПОДКЛЮЧАЙТЕСЬ!
Скидка 20% предъявителям этого объявления
тел. 785-1100, факс 229-0043, info@glasnet.ru, http://www.glasnet.ru/

И М Е Н А



В.Косаковский

ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ

«...И чем случайней, тем вернее...»

Идет человек по институту... По лестнице сбегает. Споткнулся, нечаянно сбил бюст вождя. Этот бюст падает, разбивается, и человека с последнего курса института выгоняют. Он садится в поезд, уезжает, знакомится с дамой, и потом рождаюсь я...

Как ни относиться к этой истории или к Истории, но если благодаря ей ты родился на свет, она — твоя, единственно возможная.

Я не знаю, в чем заключается талант документалиста. Что человек должен уметь, чтобы быть режиссером документального кино? На что он имеет право? В чем секрет того, что люди тебе доверяют?..

Меня часто упрекают, что мои документальные фильмы сняты как игровые. Нет, я не снимаю игровое кино и не говорю: «Вы должны сделать то-то и сказать так-то». Все главные структурные, образующие фильм кадры документальны. Перед камерой люди ведут себя и говорят так, как считают нужным. Я только пытаюсь ничего не упустить. Потому что задача как раз в том, чтобы человек захотел сниматься, чтобы он позволил себя снимать. Другое дело — монтаж. Документальный фильм рождается за монтажным столом, и я пытаюсь сложить материал как художественную картину. Есть только время и пленка, из которой надо сложить историю, чтобы высказать то, о чем... сомневаешься. Я пытаюсь монтировать так, будто все документальные детали — звенья одной цепи, одного рассказа, и чтобы получилось драматургически цельное произведение без лишних эпизодов, но с началом, серединой и финалом. В принципе, из уже отобранных к монтажу документальных кадров можно сделать, просто меняя эти кадры местами, сто разных картин. Поэтому, кстати, на мой взгляд, монтаж в документальном кино, когда не знаешь заранее, что выйдет в результате, процесс более интересный, чем в художественном, где имеешь дело с давно готовой историей. Я не знаю, что такое игровое кино, но мне кажется, что там чаще всего фильм уже заранее придуман и его остается лишь снять. В документальном кино ты только чувствуешь, о чем должна быть картина, но до самой последней секунды, до окончательной перезаписи не знаешь, что у тебя выйдет. И никогда не знаешь, где жизнь похожа на кино, а где кино на жизнь...

Бывают съемки, когда думаешь: «Ну, это уж слишком хорошо». Вот девочка, например, просыпается утром, а у мамы день рождения. И девочка вдруг говорит: «Мама, а откуда дети берутся?» — это уж точно для «Среды», как будто бы было записано в сценарии.

В другой раз на съемках «Среды» я стал свидетелем того, как один человек спас тонущего ребенка. Я оказался на месте происшествия случайно, а все опять получилось «как в кино». Правда, тот человек настоял, чтобы я не показывал это в фильме: сказал, что спасал ребенка не для камеры.

Материал подготовлен на основе видеозаписи для телевизионной программы П Шепотинника «Кинескоп» («ТВ-6 Москва»)

У меня много такого материала, который я не могу показать. Я часто думаю, что если бы я был действительно хорошим человеком, то не был бы режиссером. Потому что когда человеку по-настоящему хорошо, к нему нельзя идти с камерой. И когда по-настоящему плохо — тоже нельзя. Есть какая-то граница: или ты разрешаешь себе что-то, или не разрешаешь. Один из тех, кого я снимал, рассказал: «Как-то я жил-жил, у меня все было хорошо, была жена и две подружки, и это тянулось пять лет. И вдруг в одну и ту же неделю все трое мне сказали, что они забеременели». Я даже снял этот сюжет, и к фильму он имеет прямое отношение, потому что «Среда» — фильм и о том, что человека еще нет, но за него уже решают, быть или не быть, жить ему или не жить и не лучше ли сделать аборт. Но показать это нельзя.

Еще с одним героем мы болтали о том, что все, что мы говорим о себе в первую очередь — имя, фамилия, дата и место рождения, национальность, — выбрано не нами. Но тогда почему, например, вы — это именно вы, а не кто-то другой? Почему вы не один из нас, родившихся 19 июля 1961 года? И почему бы вам не родиться в другом, более уютном, веке, в другой, более благополучной, стране? Но если предположить возможность столь счастливую, то следует допускать и совсем неприемлемую — рождение, например, в племени каннибалов: вас было бы уже невозможно убедить, что кушать людей нехорошо. Или, не дай Бог, еще хуже: вы родились тем самым человеком, которого не любите более всех. И, может быть, и поэтому еще сказано: «Любите врагов ваших».

А что дальше? Будешь ли ты свободен когда-нибудь? Среда дает тебе язык, учит тебя жизни... Можешь ли ты сказать когда-нибудь — в три года, в десять лет или в тридцать: дальше я сам, теперь я свободен?

И вот мой герой говорит мне: «Нет. Вот я, например, хочу покончить с собой, но ведь мои родители этого не перенесут». Я снял этот эпизод, но вставить его в картину не могу, потому что они увидят и тоже не перенесут.

Как и то, что мы однажды увидели. Мы увидели лежащего на дороге в центре города мертвого человека. Мы вызвали специальную машину, но она не ехала. Вызывали снова, но ее не было восемь часов. В камере у нас было восемь минут пленки, не снимать было уже нельзя. А потом вышла продавщица из соседнего магазина и сказала, что он уже три дня здесь лежит. Когда я сделал фильм, я понял, что не могу это показывать. Как образец собственного творчества — не могу. А могу только положить пленку в архив.

Но иногда не хватает профессии, чтобы образно сказать то, что хочешь сказать. И поэтому не выдерживаешь и говоришь слишком прямо. В «Среде» есть фрагмент, который мне всегда стыдно смотреть — тот, где я напрямую говорю, что думаю о войне с Чечней, — и на просмотрах я готов под стул забраться. Но не включить его в картину я не мог. Не мог, и все.

...Создать иллюзию, будто все действительно было придумано, будто зритель смотрит художественный фильм с заранее написанным сценарием, позволяют только монтаж и связующие неструктурные кадры.

Я помню первый в своей жизни кадр, который снял для фильма «Лосев». Это был восход солнца. В жизни человек не может по-настоящему увидеть, что это такое — восход солнца, как солнце всего за несколько минут вдруг появляется из ничего и настает новый день и для тебя. Потому что человек будет, скажем, смотреть на подружку, потом снова на солнце, потом отмахнет комара, а потом окажется, что солнце уже пришло. И только сидя в темном зале, не отвлекаясь от экрана, ты можешь увидеть, что такое восход. В кино можешь увидеть то, что незаметно в реальной жизни. Такое видит только камера. Вот появляется солнце, сначала как точка, как свеча. Потом ты думаешь: «Нет, в окне какой-то свет...» Потом: «Да ведь это солнце над огромным городом». А в последнюю секунду вдруг понимаешь, что это не городские небоскребы, а могильные плиты на кладбище. И в ту секунду, как только это становится понятно, я отрезаю кадр, и идет следующий... Теперь я думаю, конечно, что перемудрил и нужно было просто снимать восход солнца без всяких кладбищ.

Вообще мне просто повезло. Лосевы пустили меня к себе, хотя почти никого не пускали. Не хочу переоценивать этот факт, это просто судьба. Но Алексей Федорович категорически не хотел сниматься. Он сказал: «Ты можешь приходить, даже просто читать, вот книжки, можешь бывать здесь, но кино снимать не будешь». Потом, когда я уже год ходил, два ходил, мы с Азой Алибековной Тахо-Го-

ди, женой Алексея Федоровича, упросили его, просто упросили, хотя бы десять минут поговорить перед камерой. Десять минут мы и сняли. Это такое чудо... Они летом уезжали на дачу и позволили мне у них ночами читать книжки. Замечательные книжки. С дарственными надписями авторов: «Алеша, дорогой мой Алеша...» Это были книги людей, для него близких, а во мне это все такой трепет вызывало... «Дорогому Алеше...»

Как мы познакомились? Режиссер Сережа Скворцов дал мне прочитать книгу «Диалектика мифа» (такой книжки тогда, можно сказать, в принципе не было: она существовала в каких-то перепечатках, в копиях). Я прочитал, мы поговорили, и возникла идея сфотографировать Лосева. Странно, но не было даже его фотографии. Я написал Лосеву письмо, объяснил, что́ я хочу, почему... Потом, когда я пришел к нему, Алексей Федорович — он ведь почти слепой — взял мою руку и просто долго держал ее, а затем сказал, что я могу посидеть с ним. Потом я, как подхалим, решил подлизаться. Добыл какие-то невероятные конфеты, из Боровичей, там халву в шоколаде делали, и привез Алексею Федоровичу, потому что знал, что он сластена. Аза Алибековна входит в его кабинет и говорит: «Виктор привез конфеты. Халва в шоколаде, очень много». А он отвечает: «Халвы много не бывает!» Он пел какие-то оперетки на немецком языке... Живой, по-настоящему живой человек.

Как-то нечаянно все получилось. Учился на Высших курсах, нужно было снять десятиминутный фильм. Но мне казалось, что пленка — это так серьезно, что если уж есть десять минут пленки, то нужно снять что-то такое...

Когда-то в молодости у меня была дурацкая мысль: найти самых умных, самых-самых мудрых на земле людей, скажем, человек десять, чтобы они сказали нам самое главное. Ведь мудрый человек и скажет самое главное? И тогда мы все поймем.

Но после «Лосева» я дал себе слово, что никогда человека такого крупного масштаба снимать не буду. Потому что невероятно трудно справиться с таким материалом, и нет никакой уверенности, что ты услышал, почувствовал и понял именно то, что говорил этот мудрый человек. Задача не навредить, не испортить, не упустить главное и не выбросить то, что, кажется, выбросить можно, и в конце концов оставить все, что снято, потому что это уже история, и еще создать иллюзию художественного произведения — задача эта оказалась настолько серьезной, что я по-настоящему испугался. Кого в таком случае снимать? Есть ли вообще люди, о которых я могу сказать, что действительно понимаю их? И тогда возникла мысль сделать трилогию о семье, о студии и о тех, кто родился со мной в один день.

Действительно, если бы была возможность увидеть всех, кто родился на земле в один день, может быть, можно было бы угадать замысел Творца. Десятки тысяч людей умирают, десятки тысяч рождаются. Конечно, этот фильм не сумеет разгадать тайну творения. Но почему именно эти люди родились в Ленинграде в тот день? И что вообще предшествует появлению человека на свет? Решение принимается без нас. А дальше то ли среда формирует нас, то ли мы создаем среду. И остается надеяться, что если человеческая жизнь в принципе имеет смысл, то, видимо, имеет смысл и конкретность отведенного для каждого человека времени и пространства.

Надеюсь, что «Среда» именно об этом. Иные, впрочем, считают, что фильм про то, как наши люди плохо живут. Но это не так. В слове «среда» бесконечный смысл, настолько бесконечный, что иногда даже грустно, что его невозможно адекватно перевести на другой язык. Проблема перевода вообще сложна. Эту картину делали восемь стран, но, слава Богу, никто на меня не давил, никто не сказал, что зарубежный зритель ничего не поймет и нужен дикторский текст. Мне доверяли. Но, с другой стороны, все ведь по-разному понимают, что такое русская жизнь, что такое русское кино и что такое кино вообще.

К сожалению, я присутствую в картине как персонаж — не удалось выразить замысел иначе. Я вынужден был рассказать и свою историю: как в четыре года устроил матери истерику, мол, «я» — это не «я», верните меня в роддом, меня перепутали, а настоящий «я» живет в другой семье...

Практически я познакомился с судьбой ста человек. Но когда монтируешь материал, ты, принимая решение, начинаешь судить. А я не могу быть судьей. И остается самый простой вариант — длинные монтажные куски. Часто я ничего не режу: боюсь, боюсь, боюсь. Ведь неизвестно, почему человек в эту секунду сказал

именно так, почему сейчас произошло именно это, где причина, а где следствие. И Беловы, и Лосев имеют отношение ко всем, кто живет на этой земле. У них, мне кажется, странный взгляд на мир, на жизнь, странное отношение к себе и к Богу. Наверное, все русские «странные» — у нас страдания и философия переплетаются так, что уже нельзя понять, то ли жизнь перед тобой, то ли представление о ней, и не сама ли жизнь заставляет людей мыслить и понимать именно так. Как говорил Алексей Федорович Лосев: свобода и судьба.

Со мной был поразительный случай. Когда я снимал «Лосева», все, кто мог, мне помогали. Георгий Иванович Рерберг снимал для меня, студента, бесплатно. Александр Николаевич Сокуров узнал, что у меня нет пленки, и подарил пять банок. А мой друг Юрий Филимонов — позже он стал моим ассистентом, помогал делать все картины, сейчас заканчивает операторский факультет — в то время был начальником почтового вагона и возил меня из Питера в Москву и обратно на поезде. И вот еду я в очередной раз, а он сортирует почту (это несколько сотен мешков, в том числе с международными письмами и посылками), из одного угла в другой перекидывает мешки. Рассказываю, что не могу найти фотографию поэта Вячеслава Иванова, учителя Лосева: я и в один архив, и в другой, и в библиотеки... И вот в тот момент, когда я все это рассказываю, один мешок на лету вдруг раскрывается (чего не может быть в принципе, потому что международные пломбы — вещь серьезная), и из него вылетает книга, маленькая такая брошюрка, на которой написано: «Вячеслав Иванов». Я ее раскрываю, а там фотография и подпись под ней, что-то вроде: «Кадр из фильма, снятый за несколько месяцев до смерти Вячеслава Иванова». Не только фотография, но и фильм есть! Аза Алибековна Тахо-Годи дала мне римский телефон Дмитрия Вячеславовича Иванова. Я звоню и, заикаясь, прошу: «Не могли бы вы дать мне эту фотографию вашего отца?» Он отвечает: «Я тебе фильм пришлю». И прислал. Несколько секунд в этом фильме, и я вставил их в картину.

Не знаю, как такое случается. Но такие невероятные мгновения бывают в каждой картине, и ты сразу понимаешь, что все делаешь правильно, что фильм будет.

Каждому человеку в «Среде» отведено свое пространство, одному одна строчка, другому большой абзац. Идеальным был бы фильм без сквозного героя. Идеальный вариант — это Брейгель, когда, скажем, есть сотня героев, которые между собой будто бы никак не связаны, но все отдельные сюжеты складываются в единую и целостную картину жизни и времени. Но это на плоскости. Ты смотришь картину и сначала видишь ее всю сразу, целиком, а потом начинаешь вытягивать ее из плоскости еще и во время. Ты сам начинаешь блуждать глазами по картине и останавливаешься на одном персонаже, на другом, на третьем... Сколько времени ты уделяешь каждому из них и в каком порядке их выбираешь — это твое дело, твое решение. И в результате можно сказать, что, глядя одну и ту же картину Брейгеля, разные люди могут увидеть совершенно разные истории. Это как в жизни: мы идем по улице, и одни и те же люди кому-то кажутся прекрасными, а другого раздражают, кому-то жизнь кажется замечательной, а другому — ужасной. То же самое, если смотреть такого же рода фильм — без сквозного персонажа, со многими героями: зрители относятся к каждому из них по-своему, видят каждого из них не так, как видит другой человек. Как если бы все они смотрели совершенно разные картины.

То есть идеальным был бы фильм с несколькими десятками персонажей, которые не повторяли бы друг друга. Но выстроить бессюжетную картину не удалось. И появился сквозной герой. Одна из героинь была беременна и первый раз в жизни решила сохранить ребенка. Так в «Среде» внутри большой картины появилась маленькая. Это вдруг повернуло весь фильм: неожиданно главным героем оказался человек, который еще не родился.

Может быть, самое трудное — снять в такой картине умницу. Есть совершенно замечательный человек Дима, мы с ним во время работы над «Средой» больше всех сроднились. Он удивительно хорошо говорит, и чтобы понять оригинальность его мысли и души, надо послушать его хотя бы пять-десять минут. Но для фильма это остановка и смерть. И я ничего не смог сделать: в картине остался только его портрет. Конечно, этого недостаточно, но все-таки вы видите, что это интеллигентный человек и что у него есть своя внутренняя, духовная жизнь.

К сожалению, я должен признать, что многое не получилось. Но бывали и удивительные удачи. Человек, сидящий в тюрьме, спрашивает: «Только один я из

тех, кто в этот день родился, сижу в тюрьме?» Я ему рассказываю, кто где: восемь человек уехали во Владивосток, трое в Республику Чад... И вдруг он говорит: «Ну и как они там живут, счастливы? Счастливы?» Помните, у Достоевского в «Карамазовых» есть: «Ладно, уж я-то пусть несчастлив, но наверняка есть хоть один человек на земле, который счастлив, если уж я не верую в Бога до конца, то наверняка есть человек на земле, пусть хоть один, но который скажет горе: «Сойди в море» — и она сойдет». И тут батюшка Карамазов кричит: «Стой! Вот он русский человек. Сам в Бога не верует, но верует, что есть хоть кто-нибудь, кто верует истинно». Простой парень сидит в тюрьме, а говорит невероятные вещи, пронзительные. Я снимал и думал: «Какой я счастливый, просто пришел с камерой, а такое слышу».

Я снимал и о своей семье. Отношения были сложные, и я надеялся, что фильм поможет мне что-то изменить.

«Беловы» — это история моей семьи, это мои родственники. Это именно тот случай, когда что-то ты можешь себе позволить сказать. Кто-то считает, что это неэтично. Но я не могу снимать потаенное в постороннем человеке — могу только о себе или своих близких, если они мне доверяют, что-то такое откровенное сказать, не осуждая. Ты можешь распоряжаться только своим сокровенным, только своей жизнью.

Не знаю, может быть, это все грешно... Конечно, грешно. Дилемма заключается в том, что, с одной стороны, ты пытаешься быть абсолютно искренним, с другой — приходится признать, что мы занимаемся неправедным делом. То терзаешься, то оправдываешь сам себя...

В «Среде» есть сцена, которую можно смотреть только в контексте всего фильма. Если показать ее отдельно, можно сказать, что режиссер — негодяй, но если смотреть всю картину, то понятно, что на чашу весов положено очень многое, раз люди разрешают снимать себя так откровенно.

Правда, сначала почти все сниматься отказывались. Ведь ситуация действительно странная. Жил себе человек, жил, и вдруг кто-то звонит ему и ни с того ни с сего: простите, мол, я с вами родился в один день... хочу только познакомиться и спросить, как живете. И мало кто не считал, что это розыгрыш. Но потом проходило время, и люди уже сами звонили и искали встречи, потому что, может, и глупый вопрос «как живешь?» не отпускал. Для меня самое важное то, что большинству из них это тоже оказалось необходимо: «Я обыкновенный человек, а меня хотят выслушать! Кому-то интересна моя жизнь...»

...В конце концов жизнь — это фильм без названия. Пока она длится, ее нельзя как-то назвать. Иногда она начинается как мелодрама, а заканчивается как трагедия, иногда начинается как героический эпос, а завершается как фарс. Чем завершится жизнь моего поколения, никому не известно. И только день рождения — то, что знаешь наверняка. Поэтому я и назвал свой фильм «Среда. 19.7.1961», это единственно подходящее название. Это то, что есть. А что будет, как говорит один из героев картины, — неизвестно.

В названиях моих фильмов всегда или имя, или день: «Лосев», «На днях», «Беловы», «Среда»... — то есть вполне очевидно, что я хочу снимать. Но, с другой стороны, я всегда думаю: что же такое надо снять, чтобы люди захотели это смотреть? Сейчас если уж что-то и смотрят, то телевизор: просто потому, что своя жизнь менее важна и менее существенна, чем то, что показывают по телевизору.

Один уважаемый мною человек сказал мне, что в Петербурге есть и другие люди, вот Бродский там ходил, а у тебя, мол, неинтересные герои. Но они есть, эти люди, они родились, мне хотелось показать их лица. И жаль, что невозможно показать всех, кто родился на земле в этот день: тогда, может быть, было бы понятнее, как все задумано. А снять фильм о плохой советской жизни, о плохой русской жизни — это очень просто: снимай на любом углу. Да и выбрать героев, чтобы доказать какую-то мысль, тоже очень просто. Но вопрос именно в том, что не я выбирал.

Конечно, жаль, что не родилось сто гениев в Петербурге, сто выдающихся, незаурядных людей. Но ведь не родилось и сто злодеев. Но главное, действительно жаль, что, в отличие от Лосева и от Беловых, у которых были страсть и вкус к жизни, сегодняшние тридцатипятилетние живут без интереса, без аппетита.

Что касается героев... Есть один человек, молодой ученый, я даже думаю, гениальный ученый, но я не могу его снимать. Снимать его нужно долго, лет двадцать-тридцать, и потом посмотреть, как он мыслил. Я опять хочу понять, что та-

кое мысль сегодня. Мне хотелось бы найти молодых людей, которые что-то пишут, в чем-то сомневаются. О чем думают сегодня русские мальчики? Как рождается мысль? Ты держишь в руках камеру, но на самом деле ведь не знаешь, что сейчас произойдет. Это — как мышление. Мудрый человек говорит не то, что он знает, он говорит то, что предчувствует, и, формулируя, рождает мысль. То же в документальном кино. Ты не знаешь, что будет с героем, что он будет делать, что скажет... Но ты должен это угадать и превратить свою догадку в кадр. Угадать возможно, но можно и не суметь. Потом ведь не скажешь: «Повторите, пожалуйста». Поэтому я всегда думаю, что в документальном кино все-таки главнее не режиссер, а человек с камерой. Потому что документальное кино — это, как и жизнь, единственный дубль. Оператор — человек, который мыслит в момент съемки. Или ты «увидел кадр» — и тогда кино есть, или «не увидел» — и тогда на экране просто содержание, просто информация.

Есть в документальном кино почти неуловимая грань, когда ты будто ходишь по лезвию ножа. Чуть-чуть влево — и уже снимаешь фотографию на паспорт, а чуть вправо — художественное кино. Но единственное, что я знаю наверняка: структурная часть фильма должна быть абсолютно документальной — структуру составляет то, что произошло в жизни один раз, что ты успел снять и что имеет отношение к жизни именно потому, что это реальный образ, непридуманный. Ну, например, сцена с ежиком в «Беловых». Мы сидели в доме и услышали, как лает собака. Анюта вскочила и побежала. И мы побежали тоже и сняли реальный эпизод, важнейший для фильма: как Анюта выторговывает ежика у собаки за конфету, как уносит его в лес. Спустя несколько дней ежик опять пришел, и теперь уж мы его не упустили: посадили в лужу, чтобы снять крупный план. Этот план я снимал уже только для связок. Но оказалось, что он, этот глупый кадр, вызывает эмоции во всем мире, я показывал фильм на многих фестивалях, и всегда аплодисменты в этом месте. И совершенно непонятно, как такие вещи работают. То, что запланировано, бывает, не так действует на людей. А, казалось бы, проходной для тебя кадр оказывается главным.

В «Среде» очень много материала, когда люди вдруг начинали подыгрывать. В таких случаях я только делал вид, что снимаю. Это неизбежно, но многое зависит от того, как ты себя ведешь. Приди к Лосеву или к Беловым другой режиссер, и были бы фильмы с другими героями. И герои «Среды» были бы иными. То есть я хочу сказать, что можно снимать другой фильм об этих людях. Нет, не точно, нельзя говорить «снимать фильм о людях». Честно сказать, не знаю, как это правильно сформулировать. Но не ты снимаешь «фильм о людях» — это люди соглашаются открыть именно тебе какую-то часть своей жизни.

Я хотел разглядеть в них себя и то, что сам понимаю про жизнь. Разумеется, я мог в них увидеть только то, что могу увидеть я. Не то, что есть на самом деле, а то, что лично я могу увидеть. И поэтому когда они говорили то, о чем я сам думал или мог бы так сказать, но постеснялся, это невероятно хорошо. Но самое главное, что в какие-то минуты вдруг понимаешь: все можно придумать, но никогда это не будет так сильно, так потрясающе, так трогательно... И в этом смысл документального кино. В нем может быть то же самое, что и в игровом, но только чувства совершенно другие, как будто другая часть души трепещет.

Идеальный вариант для творчества — когда ты не знаешь, смешно это или страшно, дурость совсем или действительно серьезно... Что происходит в стране — кошмар или что-то дающее надежду, понять невозможно. Поэтому и идеальный вариант для документального кино и для творчества вообще.

Мне все время кажется, что когда-нибудь наступит такой день, когда можно будет сказать: могу снимать всегда, все, в любой ситуации. Но при этом и постоянные сомнения... Ты ведь подарил людям часть своего времени, часть какого-то опыта, эмоций и ощущений, чувств. Но еще и украл у них их собственное время.

Правда, телевидение приучило нас быть черствыми. Иногда мы узнаем, что упал самолет, и спокойно продолжаем пить чай. Могут даже показать, как расстреливают. Может быть, мы всегда были такими. Просто сейчас это стало особенно ясно. У меня дома телевизор DDD — специально для работы, чтобы смотреть несколько программ одновременно. И бывает, на одном канале торжественно показывают богослужение, а на другом параллельно идет порнографический фильм. Не отходя от экрана, телезритель может и удовольствие получить, и в церковь не ходить, а приобщиться. Телевидение как бы заменяет-отменяет реальные

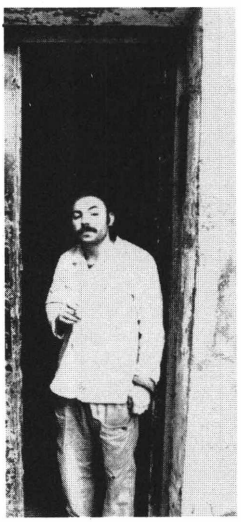
чувства, твоя собственная жизнь оказывается необязательной — достаточно просто нажать кнопку. А в кино есть настоящие чувства, в кино хочется, чтобы сердце защемило от какой-то «глупости», от ежика...

Не было ни дня, когда бы не пришлось пожалеть, что нет камеры. Постоянно думаешь: «Вот был бы фильм! Вот был бы кадр!» Кадр, о котором можно сказать: «Ну надо же, как придумано в мире! И прекрасно, и ужасно одновременно — удивительно придумано, а тебе повезло, что ты увидел это». И глаз уже не может вести себя иначе, и будто камера в голове жужжит... Не знаю, правда это или нет, но говорят, что когда Бергмана спросили, почему он не снимает на видео, он ответил: «Я камеру не слышу» — видео не жужжит.

Людей, снимающих документальное кино, мало. Многие, у кого есть оригинальные соображения о жизни, находят другие формы деятельности. Я помню, как было трудно в свое время устроиться на студию ассистентом. Сейчас — пожалуйста, там никого нет. Не только ассистентов, нет режиссеров, нет операторов, снимай — не хочу.

Я мечтаю жить в таком доме, где из окна можно снимать фильм. Чтобы можно было просто поставить камеру и время от времени нажимать на кнопку. В том первом письме к Лосеву я написал, что он живет на Арбате пятьдесят лет, и если бы один раз в год в один и тот же, в любой, день, скажем, 24 мая в 12 часов, снимать из окна всего одну минуту, то за пятьдесят лет получился бы фильм. Потому что кино для меня — это как окно в сумеречное время дня. Иногда ты видишь чужую жизнь и чужую улицу, а иногда — свое отражение и автопортрет. И поэтому все свои фильмы я начинаю с одной и той же фотографии — это самая первая на свете фотография: работа Ньепса «Вид из окна моей комнаты». Кино — то ли окно, то ли зеркало...

Литературная запись Л.Д.



ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Рожденные 19 июля

Режиссер Виктор Косаковский родился 19 июля 1961 года в Ленинграде. Учился в ЛИКИ. Работал на Ленинградской студии документальных фильмов ассистентом оператора, режиссера, монтажером. В 1990 году закончил Высшие курсы сценаристов и режиссеров по специальности «автор документального фильма». Снял фильмы «Лосев» (1990), «На днях» (1991), «Беловы» (1992), «Боровичи» (1996), «Среда. 19.7.1961» (1997).

Он бреется перед окном, методично окуная лезвие в воду в трехлитровой банке. Потом выходит во двор. Обменивается парой реплик с женщинами вида бесшабашного и одновременно жалкого. Он всю жизнь провел в сумасшедшем доме. Он и сейчас здесь. И сразу, после того как он скажет в камеру: «Что будет — неизвестно. Я бы не хотел при всех все рассказывать», — во двор выскочит врач и закричит на режиссера (он же оператор): «Вы что,

«Среда. 19.7.1961»
Автор сценария, режиссер, оператор и монтажер **В.Косаковский**
Композитор **А.Попов**
Звукооператор **Л.Лернер**
Киностудия «Среда» при участии Госкино РФ, Санкт-Петербургской студии документальных фильмов, BBC, ARTE, ZDF, YLE, Jane Balfour Films и других
Россия — Германия — Великобритания — Финляндия — Франция — Дания — Швеция — Голландия
1997

идиот? Вы кого снимаете? Он же дебил!» И он заплачет. А режиссер снимет всю эту воистину подарочную для документалиста сцену, но в фильм она не войдет. Потому что в глубине души режиссер считает, что врач прав: он сам и его персонаж действительно похожи. Каждый из них мог родиться другим, первый — вторым. Тем более что родились они в один день — в среду, 19.7.1961. И то, что его героя мать бросила в роддоме, — по большому счету случайность. Сложись случайности иначе — и он сам, режиссер, мог бы оказаться на месте персонажа. А снимал бы кто-нибудь другой. Любой из этих сорока девяти мальчиков и пятидесяти одной девочки, которые родились в городе Ленинграде в ту среду, 19.7.1961. Но сейчас режиссер он, а те шестьдесят, которые оказались в пределах достижимости и на то согласились, стали героями фильма «Среда».

Их много. Их много даже для фильма, длящегося девяносто три минуты. Они бреются. Пускают в плавание элитные яхты. Переходят улицу на зеленый свет. Водят машины. Входят в кадр без видимой цели и без слов. Подстригают деревья напротив Петропавловки. Ставят чайник на кухне коммуналки, принимая деньрожденные поздравления от соседки. Звонят в роддом — потому что готовятся к родам. Рожают. Лижут мороженое. Ходят по вокзальному перрону. По Невскому. Разделывают на кухне свиные туши, да как — «ой, по пальчику рубанула...» Теребят сонных детей — потому что надо же к врачу. Сидят в тюрьме. Приходят чинить унитазный бачок. Пьют сомнительную водку, выставленную хозяйкой. Блюют в хозяйский тазик. Кокетничают с камерой и режиссером. Опять рожают. Не любят говорить про себя. Вообще не очень любят себя.

Пытаются свести счеты с жизнью.

Нам не расскажут — почему. Мы просто увидим больничную каталку в коридоре у окна. Пятку, высовывающуюся из-под простыни. Инвентарные номера на каталке. Детали поглотят причину, и мы увидим только трагикомично деланную улыбку больной в камеру — в ответ на команду санитарки: «Леночка, улыбнись!»

Получается, что фильм Косаковского «Среда» — о тотальной неизвестности, которая властвует в мире, полнящемся живыми, плотными и плотскими деталями. Почему, в конце концов, мы появились на свет? Почему именно тут, а, скажем, не в Грозном? Почему всем интересно, что будет после смерти, почему никому не интересно, что было до рождения? «Среда» — попытка заглянуть в тотальную неизвестность. Тем и интересна. Неизвестность и немотивированность произошедшего с нами рождения нельзя сделать ясностью, нельзя и вскрыть резоны. «Среда» отрицает рациональные объяснения. И потому глупо видеть в ней манифест поколения, хотя сам принцип — фильм об абсолютных сверстниках, тех, кому за тридцать, — и провоцирует к тому. Просто поколение это сторонится манифестов. Оно состоит из людей, недовольных собой, себе не нравящихся и точно знающих: им нечего предложить этому миру. От мира это поколение тоже ничего особенного не ждет. Оно органически безыллюзорно — какие уж тут манифесты. Оно сыто по горло манифестированием политиков и готово предъявить миру лишь факт своего физического существования. Люди «Среды» — очень средние люди, они просто живут. И живут-то просто, физиологично.

Но при этом видеть в «Среде» фильм только о среде — середине жизни или о среде обитания — тоже неправильно. Этот фильм обо всем сразу: о стихии уходящего времени, о жизненной суете, которой маскируется Большая Неизвестность. Поэтому в нем так много физиологического, поэтому среднестатистическая семья в нем только ест, русский профессор-математик из Бонна только лижет мороженое, две героини рожают в кадре — со всем физиологизмом родильных процессов... Достаточно манифестационна сама физиология жизни. В толпе героев и почти назойливой плотскости их экранного существования есть попытка приручить неизвестность. Своего рода экзистенциальный акт — «вернуть билет» Тому, Кто все это создал, убив не себя, как героиня Леночка — от отчаяния, а миф, сильно преувеличивающий одушевленность плоти.

«Одушевленность» — это очень по-питерски. Мифология и «золотой век» Ленинградской студии документальных фильмов начались как раз с фильма о том, как «дух пробивается в плоть», — «Взгляните на лицо» Павла Когана. «Среда» как бы закрывает портретную галерею, которой славилась питерская студия. Этот фильм программно не концентрируется на лицах. Стихия Косаковского —

«Среда. 19.7.1961»

движения, походки, сутулости, то, как падает свет... — трогательные индексы уходящего времени. Действительно великое «Взгляните на лицо» было порождением времени исторического, времени исканий в направлении «социализма с человеческим лицом» и потому — поиска лиц как таковых. Косаковский же живет в физическом и социальном времени, где все определяется факторами чисто цивилизационными — например, властью медиа. Косаковский зафиксировал в «Среде» конец мифа лица в условиях жесткой социальности и социальных иерархий: лица в телеэру более не свидетельствуют. Даже почти точная цитата из «Жертвы вечерней» А.Сокурова — толпа, проходящая перед камерой в момент каких-то праздничных народных гуляний — одни лица, одни крупные планы, — будто настаивает: отвернитесь от лица. Она совсем другая, эта толпа, это другие лица — не такие, как у Сокурова. Отвернитесь от лиц, смотрите на движение. Оно важно. Не портрет — течение времени. Не мессианское диагностирование духа толпы — ее движение из времени во время.

Косаковский сделал «Среду» для нескольких европейских телеканалов и абсолютно в пику телевидению как арене зрелищ, которому под силу превратить в зрелище и аттракцион любой факт — и исторически значимый, и интимный. В «Среде» он избегает всего, что может составить некую сцену, некое зрелище, — фильм ведь состоит из тьмы как бы малозначительных эпизодов, даже эпизоды «родильные» как будто назло заболтаны или слишком физиологичны. И это можно считать его ответом на мучающий широкие массы кинопрофессионалов вопрос о месте неигрового кино в эпоху медиа. Что оно может противопоставить новостийному, оперативному, равно склонному к фальсификации и проповеди ТВ? А то, что невыигрышно, что не «товарно». Человек, что работает неподалеку на бензоколонке, приходит на пустырь, где его ждет камера для съемок (он, конечно, один из родившихся в ту среду). Он подходит к камере, замедляет шаг, кажется, закуривает. И уходит. Это эпизод из «Среды». Так было, и так — в фильме. Сколько за этим мимолетным моментом... В его твердой, но какой-то безнадежной походке — отчаяние, хоть и несколько ироническое, в его жестах — почвенная, крестьянская деловитость, но и бесцельность. У его ног — кучи песка, мусора. Вдали — бензоколонка. На этом пустыре он один живой. Еще живой, но уже совсем один и не намерен вступать в диалог.

Неигровое кино противопоставляет телевидению то, что не может стать зрелищем-товаром, но всегда будет языком и свидетельством.

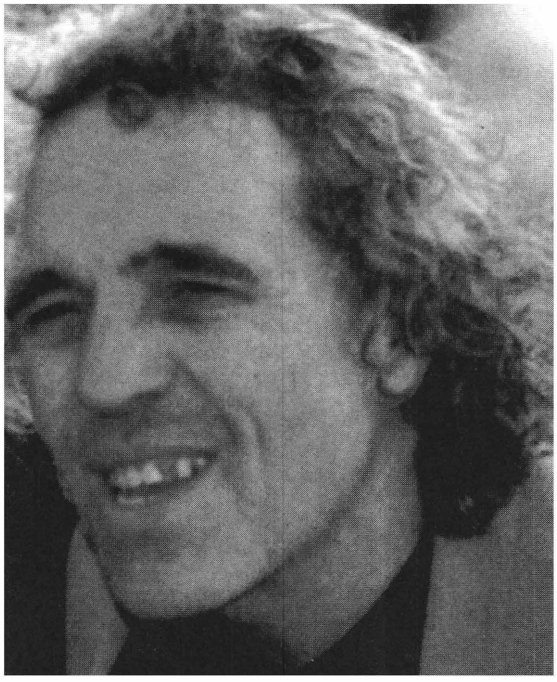
В «Беловых» (показанных едва ли не всеми ведущими европейскими телеканалами, принесших режиссеру около пятидесяти фестивальных наград, Госпремию России и признание продюсерского мира как минимум Европы) Косаковский слегка провоцировал реальность. Но так как он не ищет легких путей, то — за исключением одной, финальной, сцены (длинного плана города) — и не прибегал к обычной документалистской провокации-отмычке. Он режиссировал реальную жизнь. Погружал изображение в немоту, попросту отключал звук в сцене матерного семейного скандала героев, когда в комнату входил мальчик-подросток: по-божески ребенок не должен слышать того, что услышал тот ребенок.

В «Среде» он вступил с жизнью в принципиально новые отношения. Мужские, если хотите. Ему симпатична эта несколько, может, и убогая жизнь его героев, это их растительное каждодневье. Ему нравится за ними наблюдать, будто он наблюдает за женщиной, которая ему — а вдруг? — нравится. Взгляд, пристальный и неотрывный, есть, как известно, инструмент флирта. И вообще таковы отношения данного неигрового кино с реальностью, которая перед камерой. Косаковский не извлекает из нее смыслы, она ему просто нравится. Возлюбленная реальность чувствует, что нравится. Поэтому снимающей ее камеры не боится и не стесняется. Может быть, по этой причине и подбрасывает Косаковскому скромные подарки. Главная героиня, готовясь рожать, позвонит по телефону в роддом, за ее плечом окно, там такая хмарь питерская, да и ответит на роддомовский вопрос о своей фамилии: «Счастливая». Фамилия такая. Или человек в тюрьме, зэк, вдруг возьмет и спросит режиссера о «наших», которые тоже родились в ту среду, а теперь кто на Дальнем Востоке, а кто и в республике Чад: «Ну и как они там живут, счастливы?» И воспроизведет извечную русскую тягу к недостижимому — кажется, по Ивану Карамазову: тот, кто несчастлив, хочет знать, что есть где-то счастливый.

Немаловажно, что Косаковский и снимает сам. У его камеры тоже есть своя философия — отрицание зрелища, утверждение языка как свидетельства. Свидетельство о свободном ходе времени (важном для Косаковского) заключено в самой манере съемки. В нарочитом невмешательстве автора в происходящее, в нелюбви к акцентам и курсиву. То же было и в «Беловых»: Косаковский любит снять и поставить эпизод в фильм неразрезанным, немонтированным. Его философия — это его «физическое существование духовного во времени» — полностью уравнивает в праве быть запечатленным на пленку ежей, деревья, людей, собак, дороги. Его самого. Поэтому он с легкостью входит в свой фильм — без авторской высокомерной отстраненности, просто как персонаж. В «Среде» он естественным образом оказался одним из героев, на массажном столе под руками еще одной «абсолютной сверстницы» — массажистки. И тут он скажет важное для себя. Нет, не это — что мог бы родиться не в Питере, а в Грозном или в Африке. А вот что: «Ой, меня муха за ногу кусает...» Дискуссия по вопросу о предопределенности, формирующей среде и судьбе снова отложилась по физиологическим причинам, а болотное царство неизвестности опять затянулось живой ряской природной жизни.

Поэтому и вошло в окончательный вариант «Среды» только десять процентов снятого. Поэтому не вошел эпизод с врачом в сумасшедшем доме. Не вошло признание одного из персонажей, что он не покончил с собой только из жалости к старым родителям. Не вошло ничего декларативного, ничего явно выигрышного и ничего из, так сказать, интимного для героев. Он даже отвел камеру на ковер на стене, когда крошка девочка, совсем утренняя, просит мать, стремящуюся ее одеть, не залезать ей под рубашку. В конце концов раздевается только один из персонажей «Среды» — в прямом и переносном смысле. Для массажа и жестоко-бесстрастных камеры и пленки. Потому что «раздевать в кино можно только себя». Косаковский снял и ввел в фильм смерть своей матери, вернее, первые минуты после смерти — как он закрывает умершей глаза и скрещивает на груди руки. Случайность, отдающая судьбой, как сказал бы поэт. Косаковский зашел к матери, зашел после съемок, был с камерой, вышел на кухню, пил чай. А вернулся в комнату — матери уже не было. Темная комната, в левой части кадра — умершая, естественный свет. Безысходная естественность смерти родителей. Но не толчок к «предварительным итогам». Ведь у жизни, по «Среде», не может быть сухого осадка-результата, она может лишь идти — из неизвестности в неизвестность, пучась деталями, конкретностями. Как Нева льдинами в ледоход (в начале «Среды»). Как снятый с вертолета огромный город — крышами, башенками, шпилями (в конце).

Этот финальный эпизод пролета над городом длится пять минут. В его конце камера все ниже и ниже, все ближе к крышам, к родному холодному городу. К земле. Крик родившегося ребенка — долгожданного, вовсе случайного или как та девочка, дочка главной героини, которая на свет появилась скорее вследствие стихийного протеста матери против реплики врача: «Ну что, абортик будем делать?»... Неизвестно. Просто крик новорожденного. Близко-близко к земле.



Абель Феррара

М.ТРОФИМЕНКОВ

Истина. $ 100 за грамм[1]

Если Абель Феррара не забудет вообще о фестивальной пресс-конференции, если не заболтается, презрев журналистов, с исполнителями главных ролей, если кокаин не помешает ему связать два слова, его обязательно спросят: «Почему в ваших фильмах вы всегда говорите только о Боге, сексе, наркотиках и насилии?» И режиссер обязательно рассмеется и ответит вопросом на вопрос: «А о чем говорить еще?» И правда, о чем?

Последний фильм Абеля Феррары называется Blackout. Blackout — это когда перед началом спектакля гаснет свет в зале, когда короткое замыкание погружает в темноту целый город, когда наркотики и алкоголь «замыкают» мозг главного героя, Мэтти (Мэтью Модин), так, что он не помнит сказанного и сделанного накануне. Не помнит даже, убил или не убил, а если убил, то кого, помнит только одно: что он любит. Blackout — если угодно, это и перевод на язык конца 90-х антониониевского Blow-up. Оба фильма об одном и том же: о поисках ответа на вопрос о чьей-то реальной или пригрезившейся смерти, поисках, приводящих главного героя к проклятым вопросам об устройстве мироздания. Но если blow-up (проявление и фотоувеличение) совершается при посредничестве света, то проявление сознания, возвращение воспоминаний у Феррары — при посредничестве тьмы, полного затмения, полного помрачения сознания.

Впрочем, критики предпочитают вспоминать в связи с новым фильмом Феррары «Головокружение» Хичкока. Спору нет, роковые помрачения Мэтти напоминают приступы страха высоты и страха перед собственным страхом полицейского Скотти. Две женщины — блондинка и поддельная брюнетка — приводят его к гибели. Но Феррара совсем не склонен к поверхностному постмодернистскому цитированию, хотя и снял римейк «Вторжения похитителей тел» Дона Сигела и отправил гангстеров из «Похорон» в кинозал на просмотр

[1] 100 долларов — цена за один грамм кокаина

«Сокровищ Сьерра-Мадре» Джона Хьюстона. Да и европейская кинокультура, фильмы Пазолини, Годара и Фасбиндера ему гораздо ближе, чем классический Голливуд. Можно сказать, что Феррара выворачивает наизнанку коллизию «Двойной жизни Вероники» Кшиштофа Кесьлёвского. Там, помнится, кукольных дел мастер объяснял секрет феномена двойничества. Господь Бог тревожится, что созданная в единственном экземпляре кукла может негаданно-нежданно сломаться, и потому заготавливает впрок копии. У Мэтти тоже две куклы. Энни-1 — чувственная, дикая, как некогда привлекательная и опасная Беатрис Даль (прозванная французскими журналистами «Беатрис Скандаль» за воровство в ювелирных магазинах и наркотические заходы). Она не сломалась, а просто сбежала в далекие страны, измученная «помрачениями» Мэтти. В один из таких моментов он заставил ее сделать аборт, а вернувшись со съемок, как ни в чем не бывало поинтересовался: как там наш маленький, дает уже о себе знать?

«Похороны»

Энни-2 — официантка из закусочной, за которую Мэтти цепляется, как утопающий, пытаясь убедить и ее, и себя, что она-то и есть его пропавшая невеста. Беда в том, что две «куклы» совсем не похожи друг на друга, только и сходства, что имя. И тут уже критический ум может отыскать в фильме Феррары мотивы «Отчаяния» — не столько романа Набокова, сколько картины Фасбиндера, поскольку на экране мы с первой же минуты видим, что двойничество мнимо, и теряемся в догадках, кто сошел с ума: мы сами или герой. Только вот Blackout, как и другие фильмы Феррары, не дает однозначного ответа на этот вопрос. Безумие зрителей прогрессирует в унисон с безумием героев. В эти фильмы нелегко войти, но выйти из них невозможно. Кинематограф Феррары — болезнь, вирус, напасть, то, чего лучше не видеть, чтобы не узнать слишком многого о себе и мире. А начинаются они, как правило, вполне пасторально, при ярком свете дня.

Ранним утром человек выходит из дому, как выходил уже сотни и тысячи раз. Режиссер отправляется на съемочную площадку («Опасная игра»), полицейский отвозит детей в школу («Плохой лейтенант»), гангстеры рыщут по городу в поисках убийцы брата, но и это — дело житейское («Похороны»), глухонемая куколка-секретарша торопится в офис («Ангел мести»), Мэтти спешит к невесте (Blackout). Но все дело в том, что домой они уже не вернутся, они уходят навсегда. «Я знаю, чего ты хочешь, — кричала режиссеру героиня Мадонны в «Опасной игре». — Сжечь дом, размозжить мне голову, покончить с собой». С тем же успехом она могла крикнуть самому Ферраре: «Я знаю, чего ты хочешь — снять свой проклятый фильм!» И они сожгут свой дом, выстрелят в остывающий труп брата, а потом и в живого брата, а потом покончат с собой, потому что как же жить без братьев, и поставят последние деньги на результат бейсбольного матча, зная, что проиграют и расплатятся жизнью. А Феррара снимет свой фильм.

По всем приметам — возрастающие дозы кокаина и виски, садомазохистский секс на грани взаимного истребления — герои Феррары нисходят в ад. Но

для них это и есть восхождение к высшей благодати. Феррара — самый крупный европейский художник «нью-йоркской школы», возможно, последний великий религиозный, точнее — мистический, режиссер, поскольку, несмотря на католическое воспитание, предпочитает индивидуальный опыт последовательной приверженности какой-либо конфессии. Вселенная Феррары строго организована в координатах «рай — ад», но они поменялись местами. В Blackout несомненный ад — стерильное, размеренное существование Мэтти, прошедшего курс дезинтоксикации, со Сьюзен (Клаудиа Шиффер), воплощенной добродетелью, вегетарианкой, художницей, трезвенницей. Ад — это испечь компаньонам по несчастью из Общества анонимных алкоголиков пирог в ознаменование своего выздоровления. Но стоит Сьюзен отлучиться на несколько дней, как Мэтти «выходит из дому» и возвращается на пляжи Майами, зная, что там его ждут ответы на все вопросы, то есть смерть.

Любопытно, что эта взаимная подмена рая и ада обыграна Феррарой даже во внешнем облике героинь. Вопреки старой голливудской традиции маркировать «разрушительную» или «созидательную» функцию героинь цветом их волос, пресная, до тошноты асексуальная Сьюзен (надо же суметь так снять красивейшую модель мира) — блондинка, противостоящая брюнетке Энни-1. Энни-2, несчастная официантка, доверчиво отправившаяся вслед за своим экранным кумиром, — блондинка, на которую Мэтти натягивает черный парик.

В финалах фильмов Феррары, как правило, умирают если не все, то главные герои, да и оставшимся в живых не позавидуешь. Вернее, как раз им-то и не позавидуешь, пусть они завидуют «плохому лейтенанту» или Мэтти. Душераздирающие финалы почти идилличны. Два часа мечется по экрану лейтенант, проигрывает свою жизнь в тотализатор, разыгрывает эротическую пантомиму с прихваченными на улице малолетними правонарушительницами, утратив всякий стыд, пытается извлечь пакет с кокаином из автомобиля, пассажиров которого только что расстреляли. Уже и зритель «на последнем дыхании», его-то не поддерживают за гранью человеческих возможностей всяческие допинги. Но облегчение придет только тогда, когда в уличном гуле почти затеряются пистолетные выстрелы, и только потому, что машина лейтенанта слишком долго не трогается с места, мы поймем, что букмекеры больше не потерпят его проигрышей, что поиски истины счастливо завершились и измученный грешник наконец обрел покой.

Как обрел покой распятый на кресте льющегося из распахнутого окна света, а затем скорчившийся возле унитаза то ли мертвый, то ли до обморока пьяный режиссер в «Опасной игре». Как обретает покой Сара (Мадонна) в том же фильме, жаждущая выстрела в голову боевыми патронами на съемочной площадке, и выстреливший в нее партнер. Как обретает покой Мэтти, уплывающий по лунной дорожке в черный океан. Уплывающий легко и свободно, словно он расслабляется после тяжелого съемочного дня. Уплывающий туда, где ждет его возлюбленная — не важно кто, Энни-1, Энни-2... В пересказе эта финальная сцена может показаться почти банальной. Но Феррара вышел на тот высокий уровень экзистенциального кинематографа, где может разговаривать на равных с Бергманом или Росселлини, где может позволить себе и драматическую музыку, и искаженные ракурсы, и повторяющиеся видения Мэтти. Эта режиссерская свобода сродни последней свободе его героев, которые также позволяют себе все.

Серджо Леоне говорил о своем Нудле из «Однажды в Америке», что тот был распят на кресте, слишком большом для мелкого гангстера из Бруклина. Крест, на котором распяты герои Феррары (а образ креста часто буквально присутствует в его фильмах), им впору. «Плохой лейтенант» на равных говорит с явившимся ему в кокаиновом «приходе» (измененное наркотиками состояние) молчаливым Христом. «Сказания простого/ как смысл постичь устам?/ Вблизи креста Христова/ стояли два креста...», — писал Вячеслав Иванов.

В романе «Ночные дороги» Гайто Газданов писал об одном из экспонатов своей коллекции безумцев: «... эти вещи возникали для него теперь, после того как он прожил целую жизнь, в которой они никогда не играли никакой роли. И вот теперь это явилось во всей его трагической и неизбежной сложности. Он

походил на сорокалетнего, полного человека, никогда не знавшего физических усилий, которого вдруг заставили проделывать акробатические упражнения, доступные шестнадцатилетнему юноше; и от этого у него рвались мускулы, трещали кости, растягивались сухожилия, болели суставы, давно потерявшие гибкость, стучало сердце, не выдержав такого напряжения». Этот персонаж, донской казак, задумавшийся ни с того ни с сего о смысле жизни и покончивший с собой, когда только жить и жить, мог бы стать персонажем Абеля Феррары. Образ физического перенапряжения — вполне ферраровский. Его героев ломает и корчит не от алкоголя и наркотиков, а оттого, что выпавшие на их долю «упражнения» не под силу даже шестнадцатилетнему юноше. Это упражнение — поиск истины, являющейся (в полном соответствии с природой кинематографа, способного говорить об общем только через приземленно-конкретное) под маской поиска ответа на вопросы не то чтобы безобидные, но для жанрового кинематографа обыденные. Почему «плохой лейтенант» сломался — задумался о смысле жизни, — занимаясь рутинными поисками двух подонков, изнасиловавших монахиню? Почему режиссер из «Опасной игры» решил в одно прекрасное утро рассказать своей жене о многочисленных любовницах? Почему?

Blackout

В поисках истины героям Феррары помогают два медиума — секс и наркотики. Примечательно, что интереснейшие фильмы прошедшего фестивального года посвящены именно наркотикам: Clubbed to Death («Забитый до смерти») Иоланды Зоберман, Wasted Яна Керкофа. Прибавьте к ним прошлогоднего фаворита критики — «Игру в номера» Дэнни Бойла, и картина получится впечатляющая. (Замечу в скобках, что названия всех этих фильмов — подобно Blackout — недоступны простому, буквальному переводу: такая вот особенность наркотической поэтики.) По внешним приметам фильм Феррары принадлежит к этой «серии». Чуть ли не на титрах Мэтти взбадривает себя кокаином и продолжает в том же духе, пока трубочка с крэком, предложенная чернокожим Хароном в туалете ночного клуба, не погрузит его в роковое «затемнение». Разница в том, какую драматургическую роль играют наркотики у Феррары и какую — у прочих. Для Дэнни Бойла или Гаса Ван Сэнта («Аптечный ковбой») наркотики — они наркотики и есть, грубая реальность, химическая формула, пробегающая по венам, средство достижения осязаемого кайфа, чтобы завалиться на пол и не двигаться или чтоб по экрану елочки со слониками поплыли, объект товарно-денежных отношений, наконец, что-то, что можно купить, украсть или сварить. Для них смерть от наркотиков есть результат определенных физических и химических процессов. Для Квентина Тарантино и его подражателей (от Роджера Эйвери до Амалу) наркотики — часть мифологии криминального жанра, поскольку преследуются законом. Для Яна Керкофа — часть амстердамской мифологии, поскольку законом не преследуются. Для Феррары же наркотики — метафора или, точнее говоря, синоним любого сильного переживания. Строго говоря, слово «наркотик» совершенно бессмысленно. Наркотик для человека — все, к чему он испытывает привязанность, любовь, страсть. Не только табак, алкоголь, чай, кофе, но и любимая женщина, любимый город, музыка, книги, телевизор, наконец. Наркотики — синоним жизни, поскольку сама жизнь и есть addiction, или зависимость, па-

губная привычка, как переводят название одного из самых причудливых фильмов Феррары, истории исступленной нью-йоркской аспирантки, укушенной на улице вампиршей в норковом манто.

Из всего многообразия так называемых наркотиков Феррара выбирает не безобидную марихуану и не дурманящий опиум, не моторный экстази и не оглушающий героин, а кокаин. Ослепительно-белый, как фаворский свет, омывающий героев Феррары в предсмертные мгновения. Обезболивающий, вернее, повышающий болевой порог настолько, что позволяет героям выдержать до конца поиск того, что им кажется истиной. Промывающий, как промывают запыленное стекло, окружающий мир, четко очерчивающий контуры предметов, обостряющий зрение и слух. Абсолютно аморальный, поскольку релятивизирует все казавшиеся бесспорными истины. Распечатывающий уста тем, кому есть что сказать. А героям Феррары есть что сказать, в отличие от накокаиненных гангстеров Тарантино, в подсознании у которых — лишь глубокие мысли о гамбургерах и массаже ног.

Второй медиум — секс. Родство сексуального поиска в самых крайних формах (написал и сам устыдился: ну что может быть крайнего в сексуальных отношениях?) и поиска религиозного сформулировала определеннее других Сьюзен Зонтаг в классическом эссе «Порнографическое воображение»: «Порнография, принадлежащая к серьезной литературе, пытается «возбудить» читающего точно так же, как книги, занятые передачей крайних форм религиозного опыта, пытаются его «обратить». Религиозными метафорами переполнена как современная эротическая литература (вспомним Жене), так и многие порнороманы». «С болью и ужасом О (героиня классического порнороманa Полины Реаж «История О». — *М.Т.*) отрекается от себя, «и вот уже больше нет прежних минут пустоты, убитого времени, прежней никчемности». Целиком потеряв, если говорить прямо, свою свободу, О завоевывает право участвовать в том, что описывается как некий священный ритуал». Если сравнивать фильмы Феррары, которым, безусловно, присущ порнографический элемент, с другими фильмами на тему сексуального самозабвения, то «Последнее танго в Париже» или «Империя чувств» не то чтобы говорили о сексе, но фокусировали весь мир на нем. Феррара же использует сексуальные мотивы так же, как наркотические: секс — лишь средство, лишь ступень к постижению смысла бытия, он дает героям еще один ключ к миру. Как и кокаин, секс в фильмах Феррары стирает незначительное, обостряет восприятие окружающего, делает человека сильнее и мужественнее в его поисках истины.

Сьюзен Зонтаг отмечала как главные качества порнографического воображения «энергию и деспотизм». Ферраре удается труднопредставимое. Его собственные, авторские «энергия и деспотизм» сумели подчинить себе эту дикую, неприрученную сферу культуры, как он уже подчинил себе наркокультуру. И не утратил при этом несомненного свойства порнографии (по Сьюзан Зонтаг) «свидетельствовать... о некоей истине... о способности чувствовать, о сексе, о личности, об отчаянии, о границах человеческого».

Blackout можно расчленять на составляющие, можно анализировать как сексуальную драму, как наркодраму, как триллер, как римейк «Головокруже-

ния». Можно (наряду с «Опасной игрой») воспринимать в одном ряду с фильмами «Все на продажу» Анджея Вайды или «Тоска Вероники Фосс» Фасбиндера — как фильм о разрушительной изнанке режиссуры и кинематографа, и это тоже будет справедливо. Но это лишь составляющая поиска, поскольку рефлексия о творчестве в широком смысле слова — такой же фокус зрения Феррары, как секс и наркотики.

Мотив режиссуры является в его фильмах в прямом смысле («Опасная игра») или как метафора. «Плохой лейтенант» выступает в роли режиссера, когда заставляет малолеток ласкать друг друга у него на глазах. Режиссер — и гангстер Кристофера Уокена в «Похоронах», разыгрывающий сцену прощения убийцы своего брата, с тем чтобы поставить жестокий спектакль его казни. Режиссура как власть, как демиургия в самом непосредственном, мистическом смысле слова, как необходимая и оправданная жестокость, вовлекающая всех участников «постановки» в поиск истины, которым одержим «режиссер». Его постановочные эффекты возвращаются бумерангом, но это уже другой разговор: режиссер погибает первым. Режиссер — самый двусмысленный (то ли Бог, то ли Дьявол) персонаж Blackout. Деннис Хоппер, экс-«беспечный ездок», последовательно тиражирующий в последнее время маску злодея средней руки, сыграл здесь некоего Микки.

Микки снимает кино и владеет в Майами ночным клубом, но занятия, о которых он заявляет громогласно, кажутся лишь неубедительным алиби: этакий «консультант с копытом». Можно ли поверить всерьез, что он собирает друзей и подруг на многолюдные оргии, подталкивает Мэтти на смертельно опасную игру с Энни-2 только для того, чтобы снять порноримейк забытого Богом и людьми фильма Кристиан-Жака «Нана»? Хотя бы версию Жана Ренуара взял за образец, что ли, она гораздо чувственнее будет. На самом деле Микки здесь для другого: он ловит и хранит чужие тайны, он заключает их на своих видеокассетах. Не для шантажа, нет, он по-своему бережет мнимое благополучие этого мира, замыкает самоубийственные поиски в гетто ночных излишеств. Он готов доставить из-за границы Энни-1, чтобы убедить Мэтти в том, что тот невиновен в убийстве, которое преследует его в кошмарных снах. Но он же отступает перед упорством Мэтти и раскрывает ему правду: Мэтти убил в наркотическом бреду, но убил Энни-2, вторую «куклу», услужливо подставленную ему самым главным предателем, Господом Богом.

Деннис Хоппер, как и Харви Кейтел в «Опасной игре» — вовсе не плоды фантазии Феррары, а его абсолютные автопортреты. Беатрис Даль рассказывает о съемках Blackout вещи удивительные. «После первых же съемок мы (с Мэтью Модином. — *М.Т.*) оказались в объятиях друг друга, стараясь привести себя в чувство, и Абель, конечно, имеет самое прямое отношение к тому, что мы стали так близки сразу после знакомства... Модин, высокий блондин, очень чистый, очень правильный, оказавшись в клетке Абеля с дикими зверями, принялся пить до того, что заболел — а обычно он не пьет вообще, — и ставить себя в адские условия, чтобы войти в фильм... Съемки были часто такими же экстремальными, как и рассказанная в фильме история. Чего только со мной не делали в этом фильме!» Что делали с Беатрис Даль, остается загадкой (Мадонну в «Опасной игре», кажется, просто изнасиловали). Но режиссерская манера Феррары построена на принципе тотальной взаимопроницаемости игры и жизни, на тотальной провокации, как и манера героев Кейтела и Хоппера. Он так же доводит актрис до необходимого состояния, оскорбляя их, так же «забывает» выключить камеру после команды «снято!». Целиком вошла в фильм неподдельная истерика Беатрис Даль, когда она, вскочив на стол, кричала Ферраре (по фильму Хопперу): «Этот фильм — тюрьма, если я что-то сказала, я не хочу увидеть это на экране, я не хочу сдохнуть ради тебя!»

Фильм, который ставил герой Кейтела в «Опасной игре», не случайно назывался «Мать зеркал». Его режиссура — бесконечная система зеркал. Актеры и их персонажи отражаются, растворяются друг в друге, множатся двойники, видеосъемка безжалостно показывает настоящие лица, без масок. Фильмы Феррары — зеркала, которые он ставит перед нами, опасная игра, провокация на дерзкие эксперименты с призрачной надеждой на искупление.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ — ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Диалог под деревом гинко

«Холодная лихорадка»

Кинокритик Сергей Кузнецов и искусствовед Владимир Левашов сидели в Ботаническом саду города Сочи под деревом гинко и беседовали об исландском режиссере Фридрике Торе Фридрикссоне. Все остальное, что они видели на «Кинотавре», выступало в виде культурного фона этой беседы. Шел последний день фестиваля, солнце палило нещадно, кругом была почти тропическая в своей избыточности растительность.

Сергей Кузнецов. Надеюсь, что мы, говоря о Фридрике Торе Фридрикссоне, избежим упоминаний о скудной исландской природе и обсуждения национального исландского характера...

Владимир Левашов. Я не так в этом уверен. Например, в ранних фильмах Фридрикссона малое количество героев оттеняется большим количеством природы. Впрочем, в поздних все не так — на смену однолинейности монологического сюжета приходит многофигурность композиции. Это можно было бы рассматривать как такую творческую эволюцию. Но можно также предположить, что поначалу у режиссера было меньше денег и он просто снимал картины другого типа. Если исходить из первого предположения, то ясно, что фильм, шедший на Сочинском кинофестивале под названием «Остров дьявола», Фридрикссон мог бы, грубо говоря, вообще не снимать, потому что многое из того, что в картине есть, он уже сделал в «Днях кино».

С.Кузнецов. До того как мы включили диктофон, ты правильно сказал, что на самом деле название должно было бы быть переведено как «Чертов остров» или «Чертова земля». То есть речь идет о всей Исландии.

Очень важная проблема, и не только для Фридрикссона, — проблема, как снимать на малые средства и в стране, не подключенной реально к большому кинематографическому процессу, такой, как Россия теперь. И в этом смысле первые фильмы Фридрикссона просто образцовые, тогда как «Остров дьявола», на мой взгляд, очень традиционен. Привычный жанр воспоминаний, которого редкий режиссер может избежать по достижении определенного возраста и определенных финансовых возможностей. «Белые киты» и «Дети природы» — менее тривиальное кино.

В.Левашов. Действительно. Поскольку более тривиальное в смысле своей монотонности, минималистичности. «Белые киты» мне нравятся в ретроспективе более всего. Сюжет развивается пресно, скучно, предельно просто. Фридрикссон очень чисто сработал этот фильм. Сначала скучно, скучно, скучно — почти до конца. А финал разыгрывается очень быстро, гротескно и мощно. Помимо всего прочего именно в финале разворачивается целый фейерверк ассоциаций, звуковых и визуальных решений.

С.Кузнецов. Ну да, такая очень русская история: два моряка сошли на берег, выпили раз, другой, хотелось чего-то большего, но бабы не дают, из кабаков гонят, полиция задерживает... Сплошной облом. И так почти весь фильм. И только минут за десять до конца они вдруг уходят в отрыв: убегают от полиции, врезаются в оружейный магазин, начинают палить из ружей, и полиция их убивает одного за другим — очень жестко и красочно.

В.Левашов. Ну да. А картина «Дни кино» показывает замечательный повествовательный талант Фридрикссона, уникальное национальное чувство юмора, которым он владеет. Однако это очень напоминает о мастерстве других рассказчиков. И, собственно, фильм этот откровенно цитатный, он открыто ассоциируется с «Днями радио» Вуди Аллена и его историями, только рассказанными с американско-еврейской интонацией.

С.Кузнецов. Фридрикссон на пресс-конференции подчеркнул, что специально назвал фильм «Дни кино» в память о «Днях радио».

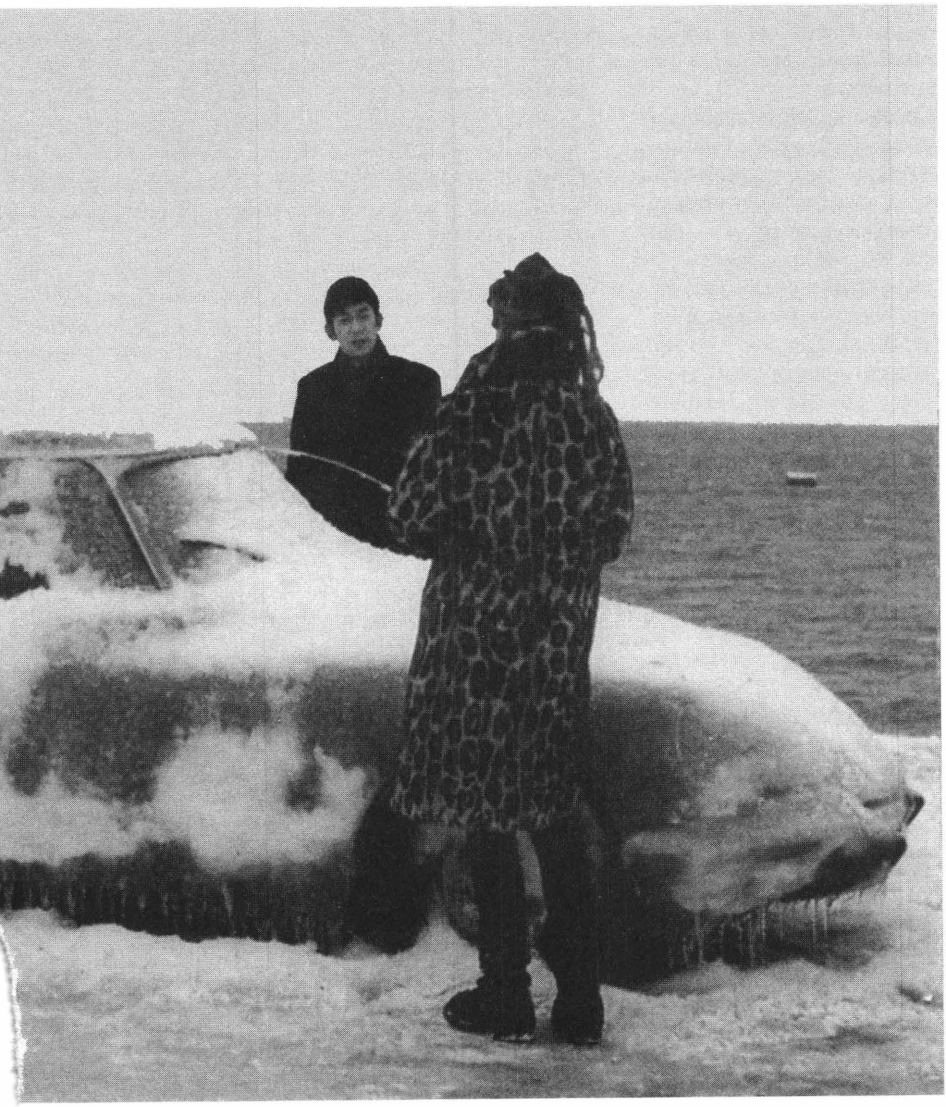
В.Левашов. В «Днях кино» мне понравилось, как мягко, ненавязчиво проведена линия магии — рассказ про то, как мальчик живет в деревне, где появляется злой демон, где действительно все наполнено языческой одушевленностью. Кажется, что начиная именно с «деревенского куска» фильм выруливает на какую-то

менее тривиальную, причем не очень заметную, дорожку. Сначала эта линия с демоном, ночными приступами старого родственника. Потом мальчик узнает о смерти отца. Тут-то по всем законам должно было бы произойти «соприкосновение с миром сакрального» — похороны, смерть... Но это совершенно не чувствуется. Зато явственно теряется темп, и это очень сильно, чувственно работает. Хотя мы видим нечто абсолютно банальное — похороны, жизнь... Не хватало еще первой женщины, тогда бы получился просто канонический фильм о детстве.

С.Кузнецов. И о юношестве. Типа последней ленты Бу Видерберга «Все по справедливости».

В.Левашов. Или «Амаркорда».

С.Кузнецов. А потом он делает гениальный финальный ход. Когда показывает мальчика, своего героя, смотрящего американский фильм «Ползущая рука», разумеется, старый и черно-белый. И как раз вот тут, через этот фильм снова возвращается магизм. И мы видим, что бродящая по экрану, живущая самостоятельной жизнью рука была бы очень органична в этом деревенском мире, в котором он жил. Мальчик как бы соединяет исландские саги и американское кино, которое смотрит, потому что та ползущая рука, мне кажется, была бы уместна в исландских сагах, в этом деревенском мире, где есть место некоей самостоятельной, демонической сущности. И совершенно потрясаю-

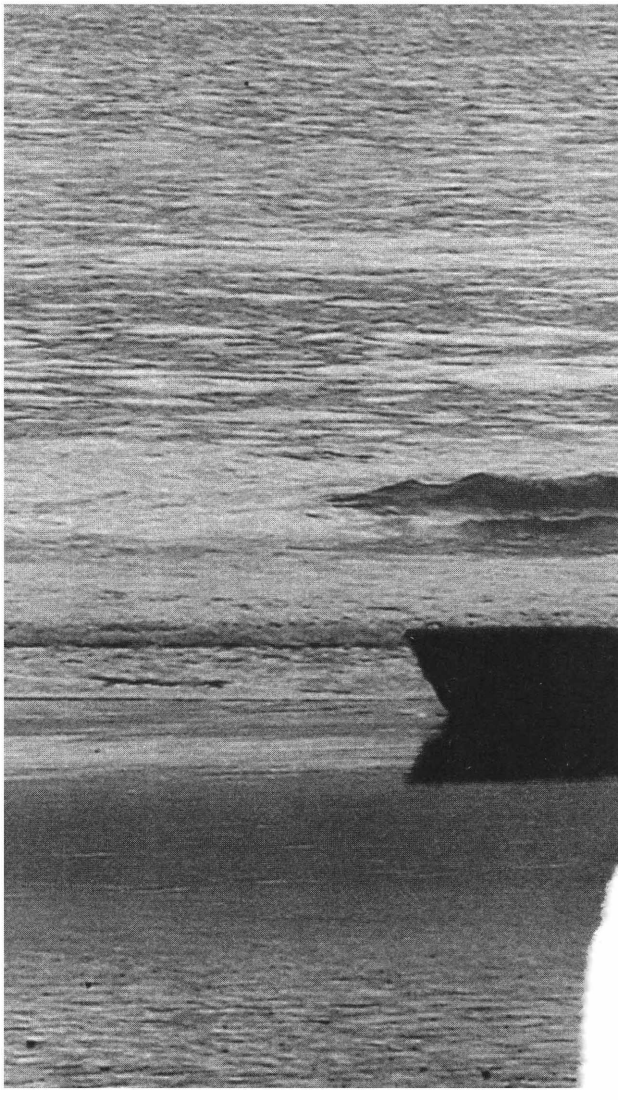


«Холодная лихорадка»

щий финал — нам долго показывают его лицо, как он смотрит, как расширяются его глаза, то есть как бы проекцию фильма на лицо героя, психическую проекцию.

В.Левашов. Да, это очень интересный ход, круг или возврат, редукция к другой «магии» — к детскому фольклору, где и «черная рука», и «розовое пианино», и что там еще есть?.. Может быть, это вообще эффект молодых кинематографий, с которыми мы на «Кинотавре» имели счастье познакомиться. В кино, в этом постаревшем искусстве, о котором уже все устали повторять, что оно умерло, умерло, умерло, обнаруживается масса новых возможностей, привносимых такими «окраинными» режиссерами. У Фридрикссона это сделано через детство, природу, магию; он соединяет, как любят говорить, архаические и примитивные пласты бытия или раннего возраста с новейшими, более поздними и сложными по структуре. И на самом деле это работает. Как будто пропущен временной средний план, есть только крупные и общие. «Нормальный» современный человек, кажется, не может придумать такой ход, какой используют Фридрикссон или, скажем, иранец Махмальбаф, у которого человек может показать пальцем на небо и спросить: «Какой это цвет?» Голубой. И его рука окрашивается голубым. И это безумно странно смотрится в кино.

С.Кузнецов. Вовсе не безумно странно, как раз в современном кино это вещь вполне естественная. Скажем, подобный галлюцинаторный эффект легко представить в фильмах Грегга Араки. Только, условно говоря, в традиционном кино это вещь экзотическая.

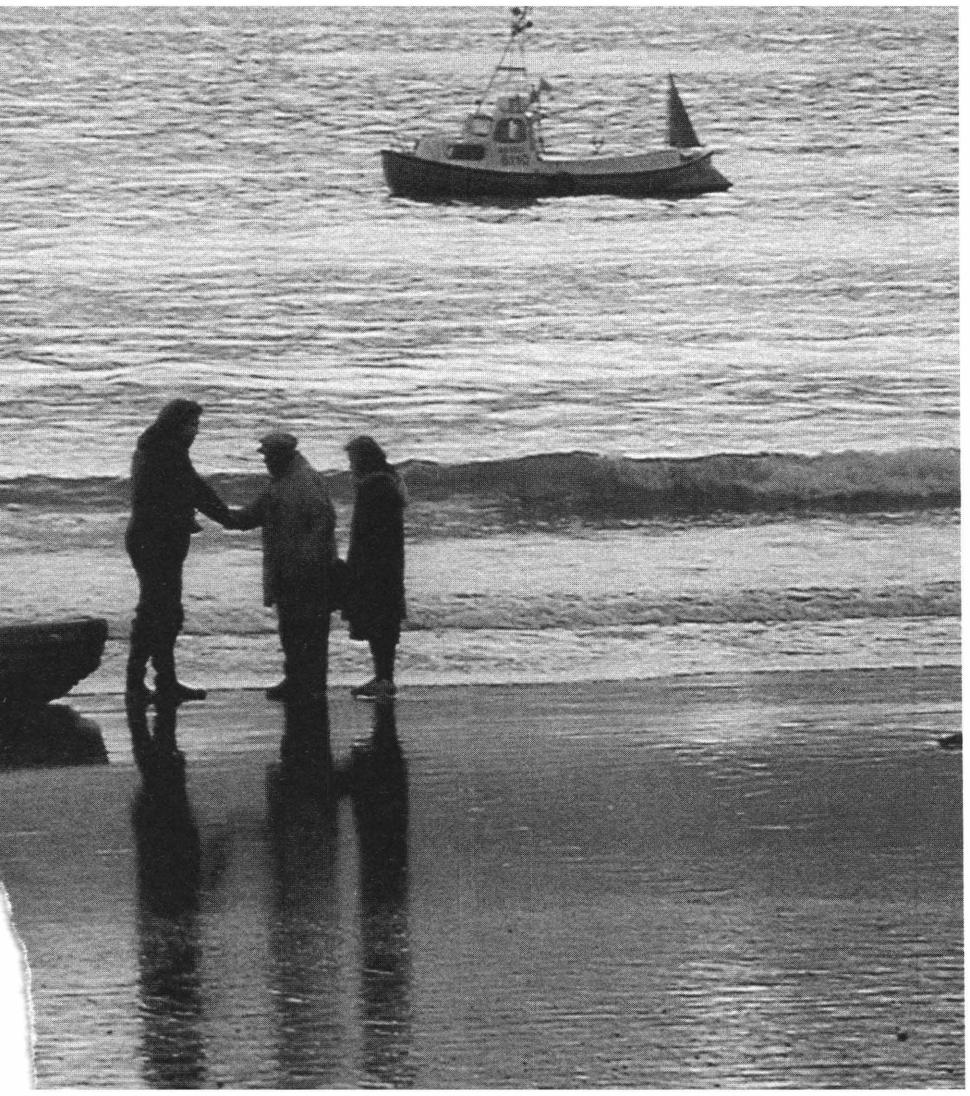


В.Левашов. Я и говорю о «классическом» кинематографе, который вроде бы умер, сменившись компьютерографом или как это там называется... А у Араки все снова уже совершенно нормально и естественно. Но это уже новейшая молодежная культура, где магии, наркомании, желания просто растворяются друг в друге. Может быть, в культуре все и происходит очень вовремя. Араки и Фридрикссон появляются в паре, поскольку — в самом общем смысле — представляют единое, «посмертное» движение кино.

Мне очень понравилось, как Фридрикссон работает с ритмом. Скажем, в «Белых китах» он протягивает все линии очень монотонно, а потом парадоксально останавливает сюжет на повышенной экспрессии; ведь, по сути, последний фрагмент фильма можно пересказать в двух или трех словах. Но Фридрикссон его совершенно детально про-

рабатывает, подробно детализирует. И остановка как бы за счет простого замедления сна, перебивки, ночных эксцессов. Когда возникает ритм сна, галлюцинации. Этим мастерством, как и мастерством монтажа, он владеет замечательно, проявляя не только наивное органическое знание, но также знание «культурное» — он все время к чему-то отсылает. Что-то видел, что-то цитирует и показывает зрителю внутри обыденного сюжета, где это «просто» всегда оказывается не простым. Например, цитируется в «Днях кино» заставка «Метро-Голдвин-Майер», а затем идут титры его собственного фильма. Он абсолютно сознательно использует визуальные образы.

С.Кузнецов. Я хотел бы поговорить про то, как снимают кино в маленькой стране, выпавшей из мировой культуры. Представь, какие хорошие фильмы могли бы снимать, скажем, в Псковской области. Или в Московской. (Кстати, это было бы интересное кино. Например, в нем совершенно отсутствовала бы проблема народа и интеллигенции.) В своих повествовательных фильмах, как «Дни кино» или «Остров дьявола», Фридрикссон, к несчастью, не избежал размышлений о национальном характере, скажем, об отношениях своей страны с Америкой, но в первых двух картинах он прекрасно обошелся без подобных размышлений — во всяком случае, заданных в явной форме. То есть герои «Белых китов» избежали возможности, в которой им русский режиссер не отказал бы; скажем, хлопнуть друг друга по плечу и сказать: «Да, мы исландцы,



«Дети природы»

мы все-таки вот такие... клевые парни». И без того видно, что они исландцы. Что не испанцы.

Вспоминается известное рассуждение Борхеса, писавшего, что в Коране ни разу не упоминается верблюд, тогда как любой не арабский автор обязательно верблюда вставил бы. И именно отсутствие верблюда служит доказательством аутентичности Корана. Точно то же самое происходит в «Белых китах» и «Детях природы» — и не происходит в трех других фильмах, где вместе с повествовательностью возникает как бы заданная осязаемо рефлексия на актуальную, грубо говоря, тему. Скажем, на тему о положении Исландии между Америкой и Россией в «Днях кино», отношения Исландии и Америки, представляющие собой как бы второй сюжет «Острова дьявола», или вообще исландская идентичность в «Холодной лихорадке». В более скромном и менее повествовательном кино, каким были «Белые киты» или «Дети природы», этого удается избежать.

И это как раз есть тема того, что, собственно, происходит с человеком, когда у него появляются большие деньги и он начинает думать: «До сих пор я занимался фигней, а вот теперь создам эпохалку». Так сказать, шедевр. А раз шедевр, то в него нужно вложить много всего. И поэтому, как ни странно, получается значительно хуже. В этом смысле интересно представить себе, что было бы, если бы Фридрикссона перекупил Голливуд, как случилось с Джоном Ву, например. И смог ли бы Фридрикссон удовлетворить пожелания Голливуда. И чего бы Голливуд от него захотел.

В.Левашов. Бог с ним, с Голливудом. По-моему, тема молодой кинематографии в маленькой стране куда интересней в общекультурном плане. Где-то внутри нее возникает эффект осуществленной утопии. Может быть, самая близкая аналогия здесь — это хиппская коммуна. Прибегая лишь к некоторой гиперболизации, можно сказать, что и создателями, и потребителями кино оказываются одни и те же люди. Это модель, на которую по сути ориентированы и любая андерграундная среда, и любое альтернативное кино.

Играют здесь, что очень важно, в основном непрофессиональные актеры. Часто играют более натурально и интересно, нежели профессиональные. Когда я смотрел кино Фридрикссона или Махмальбафа, то иногда воображал себе, что есть такая деревня, где видеокамеры растут на деревьях и потому служат естественным орудием самовыражения. Как в первобытной культуре.

Идеальная ситуация, когда самовыражение не имеет элитарного характера, обращено не к простому народу какому-то, не к элите, а ко всем разом, основано на единстве вкуса. Такое абсолютно естественное искусство сегодня очень странно видеть. Ведь развитие творчества идет вроде бы в другую сторону: к оригинальному и одновременно мейнстримному продукту. Благодаря которому имя его автора вписывают в мировую иерархию — и все, на этом все кончается.

Подобная ситуация модельна для альтернативного творчества, для андерграунда. Успешные фигуры существуют там достаточно краткое время, пока их не «пересадили» в «главный поезд». Но именно это время обладает совершенно неповторимым обаянием.

С.Кузнецов. Да, действительно. Ведь не случайно, что малая кинематография в последнее время поставляет культовые фигуры для андерграундного киносообщества, для изысканных синефилов. И под этим углом зрения очень интересно посмотреть, что происходит, когда андерграундный режиссер пересаживается в этот самый «главный поезд» или национальный режиссер решает снять такое экспортное кино. И тот и другой хочет сделать это так, чтобы и новые зрители остались довольны, и старые друзья и знакомые не считали бы тебя ренегатом, как Гаса Ван Сэнта после «Умереть за».

Так вот, мне кажется, что «Холодная лихорадка» как раз и есть образцовое решение этой задачи — как снять такое кино, которое было бы откровенным

«Дни кино»

кино на экспорт и, посмотрев которое, двести пятьдесят тысяч знакомых, повстречавшихся на улицах родной Исландии, не плевали бы тебе вслед. Там, на мой взгляд, найден совершенно гениальный ход, и удивительно, почему до него никто не додумался в родной режиссуре. Надо увидеть свою страну не просто глазами иностранца, а глазами иностранца-маргинала. То есть маргинала в американо-европейской культуре. И когда мы снимаем бесконечные фильмы на темы «французы в России», «американцы в России», «итальянцы в России», это, как правило, получается не очень интересно. Обычно и предсказуемо. А Фридрикссон снимает кино на тему «японец в Исландии», где и то, что видят, и те, кто видит, — все одинаково экзотично и сторонне, условно говоря, для основной массы зрителей, которые на это смотрят.

Я думаю, что для Исландии, так же как и для России, актуальна проблема ее, грубо говоря, места в Европе. И вот как в «Холодной лихорадке» Фридрикссон решает эту проблему — он сравнивает Исландию с Японией, которая уж точно не включена в европейскую культуру, несмотря на то, что включена в мировое сообщество. И напрашивается вывод: не важно, какие у Исландии отношения с Европой, потому что все стоящие в стороне страны все равно присутствуют. Такая диалектика Другого вполне в стиле современной университетской философии в Америке. И, мне кажется, это совершенно замечательный ход, благо патент на него Фридрикссон не брал. Я настоятельно рекомендовал бы всем отечественным кинематографистам к этому присмотреться, и, может быть, тогда получилось бы что-нибудь нелубочное. И при этом вполне... как бы это сказать... фестивабельное.

В.Левашов. Пресс-конференция Фридрикссона подтвердила мое заочное подозрение, что он человек умный, но не интеллектуальный. Это, по-моему, важная вещь, потому что определение «интеллектуальный» всегда означает несколько artificial, провоцирующий, обязательно проектный объект. Здесь всегда существует ясная дистанция между обыденным мышлением и специальным думанием. А ум — естественное природное качество, данное человеку, сохраненное и развитое. Нечто натурообразное, природное.

Фридрикссон, на мой взгляд, именно такой человек. Все его ответы и рассуждения не провокативны, не возбуждают активность мысли. Наоборот, удовлетворяют и успокаивают. Останавливают. И это важно, потому что подобное же качество есть и в новейшем искусстве, в новейшей кинематографии, где пусть фрагментарно, но вновь возникают абсолютная естественность, непроблемность языка. Скажем, в «Острове дьявола» режиссер снимает маленький квартал, совершенно не скрывая, что это павильон: он неестественно освещен, он игрушечный и в то же время очень натуральный. Натуральностью павильона, ностальгической декорации. Этот фрагмент напомнил мне сцену из фильма «Однажды в Америке». Ту, где Лапша освобождается из тюрьмы, и его привозят в родной квартал, покинутый им в детстве. У Серджо Леоне очень похоже движется камера. Она сначала замирает сверху, показывая квартал как некое целое, потом плавно и медленно снижается до крупного плана. У Фридрикссона будто то же самое. Но без маскировки декорации, павильонности. Просто как цитата, естественное приложение памяти.

С.Кузнецов. Мне действительно показалось, что вся визуальность «Острова дьявола» цитатна. Мне понравилась рождественская сцена, где герои под песню идут от двери к двери, — это совершенно голливудское кино и много раз виденное. Но если в голливудском кино они счастливы, то здесь они идут, и их никто не приглашает войти. При этом все под замечательным неестественным голливудским многоцветным освещением.

В.Левашов. И таких фрагментов много. В них выстраивается целая система рамок. Помнишь, как в «Днях кино» дети смотрят, во-первых, сквозь «экран» оконного стекла в экран телевизора? Это просто гениально. И действует очень сильно, как магическое вхождение в картину на стене. Очень правильно, что действие погружено в реально обусловленную детскую, сказочную, рождественскую атмосферу. Все делается просто, почти наивно. А при этом мы знаем, что использование цитат — главнейшая проблема в новом искусстве. У Фридрикссона же это естественный язык. Он пользуется цитатами как-то хозяйственно и житейски — как абсолютно естественным, природным продуктом.

Без нажима. Это совершенно новое качество, которого у человека, скажем, классической кинематографической поры просто не существовало. Все это, кстати, я говорю в развитие идеи о воплощенной хиппской утопии...

С.Кузнецов. Мне не кажется, что цитата без нажима так уж характерна только для современной культуры. Кто хочет, тот замечает, кто не хочет — тот не замечает. Фридрикссон говорил, что он в течение многих лет был председателем киноклуба в своей маленькой стране и посмотрел, боюсь соврать, шестьсот с лишним фильмов. И поскольку каждый фильм показывали раз пять, то в общей сумме он посмотрел тысячи три с лишком лент — после этого волей-неволей начинаешь говорить цитатами. К слову сказать, на пресс-конференции он рассказал, что кинопроектор был получен из американского посольства, а картины они брали из советского. Впрочем, наверное, не только из советского.

В.Левашов. Эта история опять возвращает нас к теме Японии, о которой ты говорил. Ведь Япония возникла не как отстраняющее средство, во всяком случае не как теоретический прием. На пресс-конференции, когда обсуждалось, какое кино он любил, Фридрикссон сказал: «Ну вот я смотрел советское кино». Какое — не уточнил, но понятно, что это Пудовкин, которого он цитирует в «Днях кино», и Эйзенштейн; чуть раньше он сказал, что всегда хотел увидеть Одесскую лестницу. Итак, он сказал про советское кино, а кроме того упомянул Куросаву. То есть вырисовывается ряд ориентиров. Это Япония, Россия и Америка (аборигенное американское кино, Джон Форд и так далее). И поэтому сама тема Японии — тоже как бытовая деталь. Что ему брать, если в детстве ему запомнилась Япония? Он ее, естественно, и применил.

С.Кузнецов. Наверное, это должно сливаться с темой, которая заявлена у Махмальбафа в его «Миге невинности», с темой искусства как некоего инструмента, который используют, чтобы себя трансформировать, изменить. Не уверен, что подобные цели Фридрикссоном явно осознавались. Дело, пожалуй, в другом — когда человек обладает должной мерой таланта и, как ты говорил, ума, то все, что он делает, все, с чем он соприкасается, каким-то естественным, ненатужным образом вписывается в его жизненный проект — будь то японское кино, детские воспоминания, «роды, разводы, походы сквозь трубы медные, пламень, чужие губы» и так далее. Тут очень важна ненатужность, отсутствие нажима, о котором ты говорил. И именно поэтому, условно говоря, эволюция Фридрикссона должна настораживать.

В.Левашов. Однако если все режиссеры станут Фридрикссонами, мы наконец войдем в точку Омега, и совершится, в общем, коллапс сознания, бытия, и все станет отлично.

Р А З Б О Р Ы

Д.БЫКОВ

Морковка и крыска

Пусть будет хоть памфлет, но я выскажусь.

Ф.М.Достоевский

Недавно включаю телевизор и вижу наше старое кино. Я его теперь везде вижу. Титры только что проплыли, названия не знаю. По привычке пытаюсь угадать дату. Черно-белое, широкоэкранное, начинается с утреннего шествия граждан на работу («Город двинулся в будничный свой поход» — шум, шарканье, настроение бодрое, звучит ласковая баритональная песня). Ну, думаю, раз ласковая баритональная, а не бодрая хоровая, то это точно середина 60-х годов. Тем более что сразу же следует сцена в магазине пластинок, а потом мальчик на стройке качает девочку на качелях. И мальчик такой угрюмый, хмурый, даже в процессе раскачки девочки, что сразу ясно: положительный герой.

Если во Вселенной есть существо, которое я хотел бы убить изощренно, многократно, с особым цинизмом, то это советский положительный герой.

Я расквасил бы ему нос, я оторвал бы ему уши (крепкие, маленькие уши положительного героя, принципиального борца, рабочей косточки), я сломал бы ему рабочую косточку, я оттаскал бы его за непокорные, ершистые, вихрастые вихры.

Я знаю все, что с ним будет. Сейчас у него умрет отец, и он со школьной скамьи пойдет на завод, а в свободное от работы время будет содержать маленькую сестру. Готовить ей обед, готовить с ней уроки. Пища его будет молоко и булка. Особенно же он будет любить кефир. Он будет по праздникам себе его позволять. Он будет, конечно, курить, но ровно столько, чтобы не слишком тратить рабочее время; и говорить он будет мало, отрывисто, себе под нос, потому что разве может положительный герой излагать свои мысли плавно, ясно, без стеснения? Если он говорит много и с улыбкой, то сразу понятно, что он отрицательный герой, присвоивший себе чужую жилплощадь. Наш герой разоблачит отрицательного, взяв его рабочей рукой за грудки и буркнув в своей манере: «Врезать бы тебе!» Но не врежет.

А сестренка тем временем пойдет на ткацкую фабрику и увлечется мальчиком из золотой молодежи, который приучит ее к легкой жизни, поведет в ресторан, будет с понтом рассуждать об абстракционистах и Евтушенко, но потом попадет в кутузку за фарцу или шпионаж, и девушка вернется к брату. И они поедут в Крым, а в Крыму, глядя на горы, угрюмый положительный брат буркнет: «Обойти бы все это, каждый уголок!» И еще он в такой майке при этом, в такой пролетарской, из которой торчат бугристые плечи. В этой же майке он с сестрой

будет сидеть в гостях у своих родственников. Тетка будет говорить: «Ты кушай, кушай», — а дядька будет тоже положительный, Жженов, вообще говорить не будет, только «гм-гм» да «вот-вот», чисто Ленин в 1923 году, укатанный крутыми Горками. Тут я выключил, но подозреваю, что в финале морская даль, вся в бликах.

У, сука, убил бы! Сколько от тебя натерпелся. Ты был моим одноклассником, моим вожатым, моим сержантом. Ты внушал мне необходимость страдать, смирять гордыню, ломать себя, ты был убежден, что все должно делаться через надрыв и пупочную грыжу, поперек себя. Не как хочется и не как надо, а как максимально противно. Своей идиотской принципиальностью ты навеки отбил у меня всякую охоту верить во что-нибудь до конца. Ты отравил мне первые двадцать лет жизни и вот вернулся, распевая старую песню о главном.

О своем рассветном городе, падла. О крепких плечах товарищей. О заводском гудке, о босоногих плясках под дождем, о том, как молодой моряк приехал на побывку. О своей Родине, которая опять не моя.

«Эстет и варвар вечно заодно», — писала Новелла Матвеева тридцать лет назад, сказано на века. Я ничего удивительного не вижу в том, что большинство наших особо утонченных эстетов почило в объятиях тоталитарной эстетики: Сорокин это предсказывал еще в «Тридцатой любви Марины», где довести эстеточку-диссиденточку до оргазма сумел только заводской партиец. Дыховичный в «Прорве» и «Женской роли» подтвердил пристрастие современных постсоветских эстетов к тому, что им кажется grand style'м.

Но есть другие примеры — это Эрнст и Парфенов.

Вот возьмем Эрнста, да? Передачи делал претенциозные, но по крайней мере информативные. Подозрительное началось, когда эстет, создатель «Матадора», с волшебной легкостью оставил возлюбленное творчество и переместился в начальники. Сам он, правда, утверждал, что это только новый вид творчества: манипулирование массовым сознанием. Телевизионный постмодернизм, сказал он.

И начался постмодернизм. Вместо обращения к элите, тусовке и прочей пене дней Эрнст со товарищи обратился к некоей абсолютно мифической прослойке, которая мыслилась ему как средний класс. Допускаю, что в силу элитного происхождения и счастливо сложившейся биографии он никогда с этим классом не пересекался, имея о нем предельно мифологизированное представление — главным образом из нашего старого кино. Перечисление типажей много места не займет: мать-одиночка, растящая сына, который ходит в клетчатой ковбойке, изобретает летающий самокат и в конце концов становится авиаконструктором. Глава рабочей династии, патриархальный пролетарий, над которым измывался еще Виктор Некрасов. Молодой очкастый ученый, много острит, играет в шахматы. Девушка с высокой прической в форме кукурузы, иногда в косынке, склонна увлекаться фарцовщиком, но потом в слезах возвращается к приплюснутому типу в промасленной кепчонке. Промасленный тип, изъясняющийся междометиями. Старорежимная коммунальная соседка с прононсом и манэээрами. Олег Ефремов в роли водителя, Галина Волчек в роли медсестры.

Не было в русской истории более пошлого периода, чем советский. Перефразируя более жестокую формулировку любимого поэта, скажем: «Бывали хуже времена, но не было пошлей». В этом смысле 30-е и 60-е отличаются незначительно: в массе своей это было советское искусство, организованное в соответствии с каноном, а канон был равно омерзителен у неистового Виссарионовича и у неосторожного Никиты. Счастливый финал, действительность в революционном развитии, плоские, чисто функциональные характеры, покаяние заблудших, молчаливый триумф немногословных. 60-е были даже хуже 30-х, потому что в них присутствовала размывающая, слюнявая слащавость, безоговорочно проигрывающая мрачной брутальности настоящего стиля «вампир». Лучше профессиональный палач, чем сентиментальный: меньше мук жертве. Советское кино 60-х годов — говорю не о вершинах вроде Тарковского, Шпаликова, Хуциева, Полоки, Муратовой etc., но о массе — было розовой пошлятиной с устойчивыми символами и лейтмотивами, с цитатами, переходящими

из картины в картину, с квазипоэтичностью и недоговоренностью, с умением изощренно и тонко угодить системе, а это в любом случае хуже, чем грубое и тупое угодничество малют скуратовых.

«Ах, добродетели падение не ново. Новее наблюдать, как низко пал порок...» — писала тогда та же Матвеева, но кто ее слушал? Песенки все пели, а вдумываться в стихи тогда было не принято. Эстрада отучила.

Не поношу шестидесятников, не ругаю их, ибо лучшие шестидесятники родились из противостояния этой тотальной холуйской пошлости, а не из следования духу времени. Тот ветер, наполнявший розовые паруса (на алые уже не хватало ни крови, ни краски), те слюни, наполнявшие кино, те рассветные улицы и скромные косыночки, рабочие пареньки и робкие дивчины, ночное метро и бушующая зелень бульваров... Да если вдуматься, и Шпаликов не просто так погиб, конец его был предопределен — именно неспособностью подняться над средой. Из всех талантов 60-х годов он был больше всех заражен дешевой романтикой, больше всех зависел от эпохи и кончился вместе с ней. И потому пошлятины у него, увы, немало — даже в таком прелестном сценарии, как «Я шагаю по Москве», а вершинными его достижениями навсегда останутся полные неподдельного отчаяния «Застава Ильича» и «Долгая счастливая жизнь».

Люди среднего класса проживают в коммунальной квартире и страшно ее любят. Им больше нечего вспомнить, кроме этой коммунальной квартиры. Она составляет смысл, суть их жизни, являет собою метафору страны — и никогда этой жизни не пробовавшие мальчики начинают тридцать лет спустя распевать песенку про коммунальную страну, которая взахлеб затоскует по *общности, общности, общности* любой ценой! Что такое реальная коммуналка с ее нравами, никто не вспомнит. Оно, конечно, что пройдет, то будет мило, но какое отношение все это имеет к реальности?

«Старые песни о главном»
Фото Р.Рощупкина

ОРТ, а потом и НТВ будут вовсю жонглировать штампами — отсюда их постоянное обращение к какому-никакому, но искусству того времени. А никак не к действительности. За что я люблю Дмитрия Захарова и прохладнее отношусь к Леониду Парфенову — человеку, который блистательно начинал (видимо, в силу добротной провинциальной закваски)? За то, что Захаров в своем «Веди» давал чистую хронику как она есть. С дикторским текстом. И уж только потом немного комментировал сам. Журнал «Новости дня» в такой подаче вызывал не только умиление, но и ужас: процентов десять умиления, остальное доставалось ужасу.

Парфенов же в новом «Намедни» монтирует хронику клипово, быстро, с комментарием, который пишет его команда (что в ней делает мой талантливейший ровесник Денис Горелов, ума не приложу). Комментарий этот — типично постмодернистский, то есть идеально обратимый: умиление готово в любой момент обернуться издевательством, а в результате получается промежуточный продукт, не имеющий к духу времени никакого отношения. Захарова интересовало время. Закадровый текст говорил о времени больше видеоряда.

Парфенов работает не с реальностью, а с предельно опосредованным ее вариантом — со штампом. Он монтирует клише. Точно с такими же клише Эрнст и Парфенов имели дело в сиропных «Старых песнях о главном», но там еще хоть предполагалась возможность иронического прочтения. Мол, тетя Маня пусть всплакнет, ей позволительно, но мы-то с вами понимаем. В новых проектах Парфенова и Эрнста, посвященных Москве, иронии нет уже ни на грош — чистый торжествующий штамп, и это по-своему закономерно. Когда пошлейшие

современные исполнители поют пошлейшие хиты эпохи зрелого социализма, это вполне органично и никого не коробит: ну какая разница между «Зайкой моей» и «Ландышами»? И то, и другое — откровенный кич, ни на что иное не претендующий. А постмодернистов-манипуляторов роднит с манипуляторами сусловского типа именно заниженное представление о массе: она все съест. «Наследство их из рода в роды — ярмо с гремушками да бич».

Официоз, впрочем, тоже мало изменился: тогдашний застой ничем не отличается от нынешней стабилизации, тогдашняя пропаганда ничуть не тотальнее нынешней. Мы, однако, все чаще слышим, что хватит раскачивать лодку и пора быть благодарными за детство счастливое наше. День прошел — слава Богу, не убили. Жизнь власть предержащих окутана тайной, плодятся слухи и анекдоты, глава государства говорит глупости, а народу подсунута не то жвачка, не то соска — все вместе называется постмодернизмом. Или стагнацией. Или гниением.

«Старая квартира»
Фото В.Дьячкова

О, конечно, конечно, пошлость пошлости рознь, и даже в потоке ностальгии, захлестнувшем отечественное ТВ, случаются образцы подлинного искусства. Например, «Старая квартира» Славкина и Гурвича. Но умиляться опять-таки не тянет, ибо в основе этой милой и трогательной программы — все тот же штамп, все то же опосредованное представление о реальности. Когда-то Алексей Герман произвел революцию в нашем кино именно тем, что стал показывать прошлое как оно было, без ностальгического флера — точно, жестко, честно. В «Старой квартире» господствует принцип милосердия памяти: память стирает все отвратительное и сохраняет все лучшее. О послевоенной Москве помнят то, что там были дворы и коммунальная общность. О 60-х — что были диспуты в Политехническом. О 70-х — что любили посидеть, попить, попеть. Откуда в этих 70-х брался надрывный трагизм Трифонова, Авербаха, Высоцкого, непонятно.

Впрочем, 70-е как-то меньше обыгрываются нынче. Ностальгия не идет дальше 1968 года. Объясняю, почему. После 1968 года актуальна стала экзистенциальная проблематика, голому человеку пришлось решать свои вопросы на голой земле, отдельно от поколения и государства. В 70-е каждый был сам за себя, надо было серьезно думать и столь же серьезно выстраивать свои отношения с резко ожесточившейся системой. Общность разрушилась, коммуналки тоже стали расселять — не поностальгируешь. В этом смысле 70-е, может быть, были лучшим временем для русской интеллигенции: Стругацкие, Искандер, Битов, Аксенов написали свои лучшие вещи именно тогда. А вот идиллия 60-х для ностальгии очень удобна — прежде всего кичевостью этого идиллического коктейля из Грина, комсомольских строек и НТР. И, тоскуя по тем временам, стиляга Славкин фальшивит так же, как и стилист Эрнст. То есть себе Славкин, может быть, не лжет. Он тоскует, больно ему и сладко. Но пение в застольях и танцы во дворах — это крайне обедненный образ его молодости, тоже, кстати, далеко не столь безоблачной. Во «Взрослой дочери» он, небось, был точней. Дворовые клички и дворовые же паханы выглядят умилительно лишь с временной дистанции.

60-е были временем повального конформизма, всеобщих надежд на счастливое сотрудничество с системой — субъективно все это было очень приятно, объективно очень противно. А еще в 60-е годы Россия в очередной раз ушла от ответа на главные свои вопросы — тоталитаризм ей годится или демократия, кнут или пряник, Восток или Запад... Межеумочное было время, и в этом смысле оно похоже на наше куда больше, чем железные 30-е годы.

«Старая квартира» напоминает мне не что иное, как радиопрограмму «В нашу гавань заходили корабли». Но в той программе постоянно наличествует ирония — по отношению к дворовой романтике, к полуграмотным текстам, к убогому советскому представлению о пальмовых побережьях и золотистых пляжах... В «Старой квартире» ирония что-то уж очень глубоко запрятана. Господствует умиление. Зал набит несчастными людьми — несчастными уже потому, что немолодыми. Помните, что кричал Килгор Траут своему создателю в бессмертном «Завтраке для чемпионов»? *«Верни мне молодость! Верни молодость! Верни мне молодость!»*

Блин, горло перехватывает.

Берется, например, благодатнейший для анализа 1953 год. Тут уж и в аполитичной «Старой квартире» никак нельзя обойти тему похорон Сталина. Что делает «Старая квартира»? Приглашается Аркадий Вайнер, рассказывает об аресте Берии (причем очень точно попадает в интонацию кухонного разговора), и Гурвич специально опрашивает зал, кто что на эту тему слышал. Все это само по себе мило. Показывается хроника: внос Сталина в мавзолей. Гурвич сообщает, что и русские, и евреи (о, эта милая объединительность) признают фразу из Библии: «Веникойси, долом лом никойси». И благодарим покорно, «Тяжелый песок» в трех засаленных номерах «Октября» читывали и мы.

После чего начинается умилительный вспоминанс о свадьбах в дни послевоенные. Господи, чего-чего нельзя было бы рассказать о 53-м годе! Вехи-то были совсем не те: люди еще книжки читали. Была «Оттепель» Эренбурга. Была вознесенная и низвергнутая врач Тимашук, о чьей судьбе не худо было бы напомнить нынешним, толпою жадною стоящим у трона. Были первые возвращения из ГУЛАГа, был, наконец, знаменитый медицинский консилиум врачей-заключенных в каждом лагере, когда собирали всех обладающих хотя бы минимальными познаниями в медицине и заставляли объяснять, что такое «дыхание Чейн-Стокса». И после такого консилиума заключенные-врачи в предвидении скорых перемен выходили к замершим товарищам по несчастью со сладостным словом «п...ц»!

Свидетельств об этом множество, и эта история по-своему не менее трогательна, чем свадьба в коммуналке с вносимым на сцену шампанским. Нет в программе облегчения, нет восторга близких перемен — ну нету! А ведь дух времени, в которое стали происходить непредставимые вещи, без этого немыслим! Однако зачем нам напоминать о миллионах заключенных, шепотом скандировавших, по свидетельству Андрея Синявского: «Ус — сдох! Ус — сдох!», зачем помнить о таких страшных вещах? Это нарушает затхловатый уют нашей коммуналки. Не станем бередить чувства сталинистов, сидящих в зале, — хотя и самый упертый сталинист не может не помнить того гигантского облегчения, которое он испытал в марте 53-го. Это он потом стал сталинистом. А тогда у него камень с души упал.

Вспоминать вторую русскую Ходынку, случившуюся на похоронах вождя, тоже никто не стал. Хотя Гурвич набрал полный зал людей, помнивших это не политическое, а, скорее, уж именно что бытовое, но тем более жуткое событие. Не вспомнили. Бог вам судья. Давайте отделываться трюизмами, умилением и шампанским на сцене. Единственной правдой, единственным свидетельством воздуха времени будут случайно прорывающиеся фразы в устных мемуарах типа «Я работала тогда в аппарате Министерства сельскохозяйственного машиностроения»... Для кого-то звучит музыкой. Ведь это какую надо построить систему, чтобы она тебя и так, и этак, и сбоку, а на старости лет ты, лишенный всего, в том числе даже и такого своеобычного внимания со стороны властей, плакал бы по тем временам!

Лирическое отступление

Появилась интересная прослойка — предлагаю ее называть «новые добрые». «Старая квартира» — типичный представитель, особенно благодаря ее ведущему Григорию Гурвичу, с лица которого не сходит улыбка. Он еще во «Времечке» научился обывателя любить.

Журнал «Столица» тоже очень добрый. Вы ж наши хорошие. Вы ж наши родненькие. Мы ж вам сделаем. Добрый графоман В.Панюшкин пишет пре-

дельно слюнявые тексты о своем плюшевом медвежонке, добрый разгильдяй И.Охлобыстин — о том, как он любит всю свою семью, не исключая тещи, и вообще основная интонация журнала — захлебывающаяся, издевательская, никому ничего не стоящая доброта. Так разговаривают с дебилом. Точно с такой же интонацией Константин Эрнст некогда перед началом «Старых песен о главном» обратился к зрителю на фоне бархатной портьеры.

Такой доброте, по идее, следовало бы ответно умиляться. Но почему-то обыватель ей как раз не умиляется, чувствуя фальшь. Умиляются сами эстеты. Друг на друга. Читают свою прессу, смотрят свою «Старую квартиру» и балдеют от собственной доброты. Богатые тоже плачут — от умиления. Богатому легко быть добрым. Если кто-нибудь из новых добрых скажет, что я просто завидую, я отрицать этого не буду. Я журналистикой зарабатываю меньше, чем они тотальной имитацией. Еще бы я им не завидовал.

А теперь еще один шаг не в ногу. Когда модно было ругать шестидесятников, я этого не делал — по слову одного шестидесятника, «сто первым я не буду никогда». Я знаю, что это такое, когда все против тебя: самое страшное тут не количество синяков, а ощущение своей непоправимой неправоты, своей неуместности на свете, ведь не могут же все они быть не правы! Ведь не может же рота идти не в ногу, — сказал бы советский положительный герой, отправляя индивидуалиста перевоспитываться на производство. Хор не может петь фальшиво. Я перестал уважать Жванецкого, когда он это написал на пластинке Розенбаума, и как раз после этой фразы остроумие его резко поблекло. Ничто на земле не проходит бессле-е-е...

Так вот, я слова плохого не сказал о шестидесятниках, когда честный философ Галковский и бездарный гинеколог Лямпорт их поносили. Но сейчас, когда на шестидесятников вновь стали молиться, когда от политехнической цитаты из «Заставы Ильича» у меня возникает устойчивая тошнота, я вынужден признать: хреновое было время, мелкие в массе своей были люди, не по чем там тосковать. Это вам не оттепель (1956 — 1961), это уже ее издержки и отрыжки.

Самые честные шестидесятники сегодня либо резко отмежевываются от этой ностальгии, как Аксенов, либо молчат, как Вознесенский, либо умирают, как Окуджава. Не их время. На заискивания молодых волков, временно переодевшихся в овечье, их ответ — нет. Они знают, помнят, чувствуют, как все было тогда и как стало сейчас. Как трудно одиночке отстаивать свое право на свободу — и тогда, и теперь.

Но есть другие шестидесятники, которые либо не хотят понимать, либо действительно не понимают, что происходит. Вот Станислав Рассадин. Сегодня он на глазах превращается в один из символов духовности — это как бы конституировано Андреем Карауловым, подобострастно спрашивавшим его в «Моменте истины» о всяких разных вещах, но на самом деле об одном: Станислав Борисович, не слишком ли вы хороши для этой планеты? И Рассадин горестно кивал: слишком. Первые признаки эволюции Станислава Борисовича в сторону Фомы Опискина замаячили еще тогда, когда он стал сочинять статьи вроде «Тень, знай свое место» — где совершенно справедливо громил пузыри земли вроде Пригова, но в интонациях было нечто визгливое, уязвленное: словно Пригов на его, рассадинское, место посягнул. Станислав Борисович стал решать, чему быть, а чему нельзя. В последнее время он договорился даже до того, что в статье с редкостно бестактным названием «Архипелаг Булат» одним запретил любить Окуджаву, а другим будто разрешил, но с оговорками. А на самом деле, конечно, он один умел понимать и любить и был любим взаимно... до чего ж тяжело было читать эту статью! Тяжело, потому что ведь Рассадин — очень талантливый критик и безусловно порядочный человек. Вот только порядочность и честность, о которой он столько говорит, в последнее время им понимаются как-то своеобразно. Он столько писал о морали, о том, что нельзя творческому человеку ходить в бизнес, что пути назад нет. Я специально подсчитал, сколько раз слово «мораль» встречается в том самом номере «Новой газеты», где опубликован чужой подслушанный телефонный разговор. Много. И там же — очередная колонка Станислава Борисовича. Опять что-то о морали. Он теперь

все больше колонки пишет, и все о морали. Не помню за последнее время ни одного его серьезного, с цитатами, разбора современной литературы — видимо, потому что любой человек младшей генерации для Станислава Борисовича теперь личный враг. Рассадин перестал быть критиком и стал учителем жизни, и это нормальный путь шестидесятника. Рассуждающего о том, как надо и как не надо, и печатающегося рядом с записями подслушанных разговоров. Да еще и дающего интервью людям вроде Караулова, тоже очень духовного.

Почему же именно этот тип литератора сегодня почувствовал что-то похожее на вторую молодость? Почему его брюзжание вдруг стало музыкой для читательского слуха? Исключительно потому, что время снова сделало круг и этот тип вновь оказался востребован. Охарактеризовать в общих чертах типичного шестидесятника — дело нехитрое: отсутствие сколько-нибудь серьезных мировоззренческих установок, рудинская способность говорить часами и полосами на любую тему, от разведения овец до строительства капитализма, прекраснодушие, опирающееся на то, что главное за тебя сделает кто-то другой...

Ностальгировать по таким людям, которые каждый вызов в ГБ носят, как медаль? Тосковать по временам иллюзий, откровенного единения с государством, смешного подросткового энтузиазма? Об этом скучать? Увольте. Мне милее мрачные 70-е с их безнадегой, но и с их подлинно серьезным счетом, предъявляемым к себе теми немногими, кто еще не спился, не уехал или не исподличался. В том числе и Рассадин 70-х, вытесненный из критики в литературоведение, мне милей сегодняшнего — и раннего.

Ностальгия ведь избирательна. Никто сегодня не тоскует по 20-м годам, когда все еще бродило и было столько интересного. Даже Сорокин и Зельдович, точно воспроизводящие коллизию «Третьей Мещанской» в финале своей «Москвы», никак этой параллели не отыгрывают. А ведь в 20-х были и П.Романов, и А.Малышкин, и В.Шкловский, кстати говоря, — то есть масса людей, писавших прямо о том, что происходит с нами сегодня! Никто особо не ностальгирует и по временам модерна — ибо для такой ностальгии требуются вкус и такт, знание эпохи, знакомство с текстами... Нет, сегодня мы тоскуем по самым гнилым временам — именно потому, что они нам по руке, по плечу, по уровню!

И потрепанные седеющие мальчики чуть не плачут: да, вот такими мы были! Не сознавая при этом, какими они были. Либо беззаветно надеющимися на труд со всеми сообща и заодно с правопорядком, либо прожженными циниками вроде сегодняшних манипуляторов массовым сознанием — циниками, для которых слова «лабух», «чувиха», «хилять по Броду» и пр. были универсальными паролями, а галстук чудовищной расцветки — пределом мечтаний. Я предпочитаю тех, кто питал иллюзии — они хоть в коммунизм верили и в человечество, а не в коктейль-холл на Пешков-стрит.

Но как объяснить сегодня даже самым лучшим людям того поколения, что иная деструкция предпочтительнее иного строительства и Дмитрий Александрович Пригов все-таки гораздо лучше, чем Степан Щипачев?

Ностальгирую ли я? Исключительно по ранним 80-м, когда в воздухе запахло переменами и Окуджава опять стал писать песни. И еще по концу 80-х, когда были «Взгляд» и Горбачев. Все остальные периоды советской истории, включая три дня в августе, не вызывают у меня ничего, кроме отвращения. Отвращения, заметим, чисто эстетического, потому что политика мне до фонаря.

Я ностальгирую по временам, когда человек был равен себе. Когда он думал. Когда у него был выбор и никто его не водил на помочах. Я понимаю теперь свою умную мать, которая на все мои расспросы о прекрасных 60-х, о вечерах поэзии, о запуске Гагарина и о вторжении в Чехословакию (поразительно, сколько у этой генерации общих воспоминаний, какие все одинаковые!) хмуро отвечает: «У меня была своя жизнь! Сначала я училась в институте, потом воспитывала тебя».

И ее воспоминания о тогдашней жизни — романах, поездках, работе в школе — мне тысячекратно интересней воспоминаний ее сверстников о том, как Гагарин полетел, как танки пошли, как дали на одну ночь обтерханные «Крохотки». А о своей идиллической коммуналке — сначала на Арбате, потом на

Фрунзенской — эта коренная москвичка вспоминает почему-то совсем не так, как гости Славкина. Все больше про то, как однажды увидела морковный хвостик, зажатый между дверцами шкафа. Ну, думает, морковка! А там крыска. Вот и мы видим хвостик, думаем — морковка, а там совсем не морковка.

Я никогда не буду тосковать о времени, в котором мне, прирожденному одиночке и стихийному нонконформисту, не было места. Я никогда не буду тосковать о годах, в которые страна медленно загнивала, расслаиваясь на золотую молодежь, маразмирующую номенклатуру и беднейших пролов. Я никогда не буду ностальгировать ни по каким иллюзиям хотя бы потому, что безвременье, тоскующее по времени, являет собою не самое эстетичное зрелище. Иллюзии человеку необходимы, но они бывают разные. Одни верят в себя, другие — в Бога, третьи — в коммунизм, четвертые — в экстази. Не надо делать вид, что все это одно и то же.

Я думаю, дальше надо начать тосковать по войне. Тех, кто сможет одернуть, поставить на место, сказать правду, — останется очень мало. Так что валяйте, можно. Вон Нестеров с Фоменко уже спели «На безымянной высоте», за что и были справедливо обозваны в «Новой газете» половозрелыми поросятами. Есть еще много хороших песен типа «Бьется в тесной печурке огонь». Есть еще много плохих фильмов типа «Небесного тихохода». Есть еще много поводов устроить всенародное празднество типа очередной годовщины Сталинградской битвы.

Очень хорошо писал гениальный фронтовик Борис Слуцкий: «Но — без меня, без меня, без меня!»

Послесловие

Была заказана рецензия на две телевизионные программы. Получилась исповедь-отповедь, вопль в жанре стеба, исторгнутый из лирических глубин с таким темпераментом, с такой степенью обнаженности, будто у последней черты, что вернуть сочинение автору — дескать, не на тему оно — рука не поднялась. Не потому, что мы такие гуманисты или, по терминологии автора статьи, «новые добрые». Скорее потому, что мы профессионалы, и текст Дмитрия Быкова оценили именно с профессиональной точки зрения. Как талантливое признание в ненависти к прошлому, в котором автор не жил, за то, что оно пожирает настоящее, в котором он живет. Если конкретнее — то удачливого журналиста и поэта, издавшего два стихотворных сборника в свои неполные тридцать лет, достали шестидесятники с их прекраснодушием, морализаторством и конформизмом. И шестидесятничество — как философия, эстетика и общественное поведение. А уж ностальгия по этому времени представляется Д.Быкову немыслимой пошлостью и фальшью.

Поносить шестидесятников не ново. Сюжет этот не вышел из моды по сей день, хотя за давностью лет уже невозможно установить, кто же первый сказал «мяу» То ли Тимофеевский, то ли Галковский. Впрочем, какая разница, кому принадлежит пальма первенства. Больше того, полагаю, что настанут времена, когда самым ретивым борцам «против» захочется забыть, что они были, по Е.Шварцу, «первыми учениками».

Быков не без гордости сообщает, что в коллективном избиении шестидесятников не участвовал и только сейчас, «когда на шестидесятников вновь стали молиться», вынужден вмешаться и признать· «Хреновое было время, мелкие в массе своей были люди, не по чем там тосковать».

Новизна быковского текста, однако, не в хлестких формулировках типа вышеприведенной и не в эмоциональном запале, пусть он и является эстетическим ферментом статьи, как бы легитимизирующим ее бросающиеся в глаза противоречия, перегибы, перехлесты. К примеру, набрасывая типический портрет шестидесятника, Быков вменяет ему «отсутствие сколько-нибудь серьезных мировоззренческих установок» Вот уж полная чушь! Или автор не очень представляет себе, что это такое — «мировоззренческая установка». И все-таки писана статья не циником и не расчетливым провокатором, восторженно предчувствующим взрыв чужого уязвленного самолюбия и переживающим варварский восторг разрушителя, — это очевидно Новизна же — в непреднамеренно об-

нажившихся смыслах нынешней полемики с шестидесятниками. «Усмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом» эта полемика не покрывается, удельный вес хрестоматийного конфликта поколений в ней сильно завышен «Отцы» вовсе не промотавшиеся, духовного капитала им не занимать, да только вот «детям», вовсе не обманутым, капитал этот не в кайф, он им без надобности. Вот в чем загвоздка. Как точно формулирует Тимур Кибиров, «мы имеем не бунт против отца, а хихиканье испорченного внука над маразматиком дедом. Но дед не такой уж маразматик, каким его представляют, и внучек не такая уж умница» («Дружба народов», 1996, № 7).

Быковское сочинение «не на тему» документирует душевное состояние, коллективную эмоцию генераций, вспоенных безыдеальностью и цинизмом 70-х и зависших в больно уж затянувшемся «смутном времени», о котором, увы, не скажешь: «Есть в наших днях такая точность». Точность отменил плюрализм, оказавшийся непомерной ношей даже для многих из тех, кто ждал его, как второго пришествия. Для того же Димы Быкова, в частности. Как поэт, он старомодно жаждет «глаголом жечь сердца людей», да не тут-то было Плюрализм заставляет смирить гордыню. Стадионы требуют к священной жертве не поэтов, в лучшем случае рокеров, а чаще всего пошлейшую попсу. Пушкинское «поэт, ты царь, живи один» не убеждает Были же в проклятые 60-е Евтушенко и Вознесенский, были легендарные вечера в Политехническом. Когда Быков пишет: «От политехнической цитаты из «Заставы Ильича» меня начинает тошнить», — он трогательно выдает себя. Мотив нестыдной и вполне естественной зависти к прошлому прячется под маской ненависти Знамо дело: от любви до ненависти один шаг

Постоянный перепад самооценки — это, конечно, мучительно. Годами комплексовать, кто ты — тварь дрожащая или право имеешь, — оно изматывает, и тогда хочется для разрядки хотя бы символически, «с особым цинизмом» четвертовать положительного героя «нашего старого кино» или публично схватиться со Станиславом Рассадиным, чтобы не учил жить и вообще. Нет чтобы Рассадина поблагодарить за то хотя бы, что его появление сразу на двух телеканалах, да еще с повторами, вызвало у автора приступ вдохновения, плодом которого явился и этот текст, и внутренний повод для него: «на шестидесятников вновь стали молиться».

Быковское раздражение, так легко поддающееся расшифровке, всего лишь каркас сюжета. Сам же сюжет зарыт глубже, в подсознании уже не одного только автора, но — берите шире — нынешнего культурного авангарда. Речь идет о борьбе дискурсов — традиционного, или классического, где шестидесятничество как феномен было последним великим явлением, и новейшего — постмодернистского, для которого культурная традиция, прошлое, история — всего лишь возможность для эффектной цитаты, материал для игры, а не повод для лирических переживаний.

Есть еще более глубокий пласт конфликта дискурсов, иными словами — языков. Речь идет, конечно же, о власти Как всегда на Руси, идет явная и скрытая борьба за обладание духовным скипетром, а непривычная и неорганичная для нас ситуация плюрализма лишь ожесточает, лишь подливает масла в огонь Фронт борьбы стал шире, к тому же фронт этот невидимый, скорее, умопостигаемый Это вам не былая четкая расстановка сил, когда было ясно, кто кого и кто за кого. Вот Дима Быков борется с положительным героем 60-х, с фантомами прошлого и настоящего, выливает на бумагу свое раздражение и уязвленность. В его бунте между тем есть что-то симпатичное. Потому что на самом деле он переживает боренья с самим собой, как и надлежит поэту и романтику. Осмелюсь утверждать, что как литератор он тяготеет к классическому дискурсу, и 60-е с их идеализмом на самом деле близкая ему стихия Но быть «властителем дум», как в былые времена, сегодня для поэта дело несбыточное. Приходится довольствоваться широкой известностью в узком кругу, в своей тусовке. Только этого мало.

Наутро знаменитыми в наши дни просыпаются разве что политики и герострaты. Лирики же — в загоне. И все-таки выбор есть. смирить гордыню или выдвинуть свою кандидатуру на ближайших президентских выборах.

Елена Стишова

ИГОРЬ МАНЦОВ

Бедные спасут мир

Заметки с 3-го фестиваля параллельного кино «Сине-фантом»

Кажется, что фестиваль параллельного кино — это обязательные накладки, ошибки и несообразности. Но, как ни странно, на 3-м фестивале «Сине-фантом» ничего подобного не случилось. Просмотры в одном из залов столичного Музея кино начинались вовремя, печатные источники информации описывали фестивальную действительность вполне адекватно. Наряду с классикой 80-х благодарные зрители могли увидеть новейшую продукцию, всего около 50 картин.

«Неблагодарные» столько не выдерживали. В кулуарах были слышны снисходительные голоса: «Что же, это любительское кино, простим ему...» Непримиримый скепсис выдавал принадлежность к цеху профессионалов. Затихая на лестнице, голоса внушали смутное беспокойство: «Не стыдно ли такое убожество снимать, не провинциально ли смотреть?»

На деле, по моему глубокому убеждению, параллельное кино — один из форпостов, сдерживающих экспансию квазиискусства голливудского типа, сугубо литературного по своей природе. То, чем занимаются сегодня Голливуд и его эпигоны, не имеет никакого отношения к процессу наблюдения за действительностью, к чему кино, собственно, и предназначено. Доминирует изощренная фабула, представляющая собой произвольный и немотивированный перебор лингвистических конструкций. На экране аккуратно воссоздается то, чего нельзя увидеть в действительности: прихотливая игра ума, энциклопедия аффектов!

Предтечами нынешнего американского кинематографа следует считать отнюдь не Гриффита, Форда или Чаплина, а основоположников лингвистической философии и теории речевых актов от Витгенштейна до Остина и Серля. Когда технология сделалась столь изощренной, что реальность перестала просматриваться сквозь ее толщу, кино обратилось к абстрактным и бесконечно вариативным языковым играм. Лингвистика торжествует, взгляд элиминируется. Мир исчезает из поля зрения.

Чем меньше бюджет, тем ближе путь от действительности к ее воспроизведению на экране. С этим обстоятельством связаны все плюсы и минусы параллельного кино. Неоформленное бытие становится зачастую плотью картины, размывая систему эстетических параметров. «Жизнь» заполняет художественное пространство без остатка. Автор (или его герой-протагонист) чаще всего самолично появляется в кадре, наполняя творение энергией своего присутствия. Другим подходящим средством для этого оказывается голос.

Форсированный голос, срывающийся на визг или хрип, вообще характерен для нынешнего российского кино. Как правило, это последний аргумент режиссера: истерический крик актуализирует бессознательную претензию на власть — над зрителями, например. В параллельном кино голос не опосредован технологией, отчего претензии приобретают большую откровенность. Однако частный характер высказывания смягчает агрессивность. Перед домашней киновидеокамерой человек обретает свойство «прозрачности». Здесь почти невозможно достоверное существование актера в качестве суверенного персонажа. Зато любительская аппаратура максимально обнажает нутро, внутренний мир. Задача поэ-

тому заключается в том, чтобы, не стесняясь близости, рассмотреть человека в подробностях. Или расслышать, что удалось Олегу Хайбуллину, автору двенадцатиминутного «Триптиха».

«Папа, умер Дед Мороз»

Режиссер последовательно уничтожает киноизображение. Плохо снято, еще хуже проявлено, мелко нарезано. Случайные разводы проявителя на поверхности 16-*мм* пленки актуализируют возможность тактильного восприятия: ничего почти не видишь, но ощущаешь шершавую, химически обработанную поверхность. Удивительный эффект материализации изображения усугубляется неожиданно возникающим в третьей новелле голосом бабушки. Записанный в реальном времени «монолог» никак не привязан к «картинке». То ли плач, то ли камлание, то ли нескончаемые просьбы больного человека, не рассчитанные на присутствие микрофона. Достоверность интонации, подлинность голоса в сочетании с тактильным ощущением движущейся кинопленки создают эффект почти мистического свойства.

Хайбуллин организует полифонию вибраций, шумов, микрособытий. Бытие придвинуто к зрителю вплотную; оно — осязаемо, оно — озвучено! Голос в фильме не зависит от сюжета и содержания кадра, поэтому удается воспринять и осмыслить такие невостребованные нашим нынешним кинематографом категории, как «тембр», «высота голоса» или «экспрессия». Плюс — сопутствующее живое дыхание. При этом аппаратура-посредник как бы выносится за скобки, опасная близость неподконтрольной действительности тревожит и завораживает.

В картине братьев Алейниковых «Борис и Глеб» (1988) осуществляется другая языковая игра: Борис Юхананов и Глеб Алейников отождествляются с одноименными персонажами древнерусской истории. Визуальный ряд состоит из двух появляющихся по очереди «говорящих голов», которые обсуждают возможность коммуникации. Фонограмма не совпадает с артикуляцией, голоса отрываются от маловыразительных субъектов разговора. Слова удается услышать. Вдруг в какой-то момент фонограмма подменяется ироничными титрами. Например: «Наши голоса могут иметь различную интонацию». Такого рода концепт отсылает, конечно, к среднестатистическому «хорошему» кинофильму, где акустическое общение персонажей вполне исчерпывается обезличенной лингвистической конструкцией.

Еще один безусловный шедевр параллельной кинокультуры — сорокапятиминутная лента Петра Поспелова «Репортаж из страны любви» (1988). Ее кульминация — совмещение кадров партийно-правительственного торжества на сцене Колонного зала и самозабвенных вскриков эротического происхождения. Снова акустическая реальность обнаруживает тотальную фальшь, знаковость, ритуальность официального, «разрешенного» киноизображения, на сей раз — хроникального. Главное ощущение, которое оставляет фильм: жизнь находится совсем рядом, иногда подает голос, однако увидеть ее, облеченную в общеупотребимую киноформу, не дано. Подлинная история развивается где-то за пределами кадра, «репортаж» всегда оказывается обманом, профанацией. Опасная близость человеческого дыхания, судорожного, возбужденного, неуправляемого, напоминает зрителю об этом.

В своей следующей картине «Собельман, основатель Салтыковки» (1993) Петр Поспелов предпринимает попытку реконструировать жанр историко-биографического фильма. Тем же занимаются Александр Дулейран и Дмитрий Троицкий в фильме «Юность конструктора» (1995). И в том и в другом случае придумывается квазиисторический персонаж с героической биографией. Такого

рода «прикосновение к власти» производит не слишком выгодное для параллельной эстетики впечатление. С одной стороны, параллельное кино осуществляет здесь продуктивную критику официального, легального способа репрезентировать реальность, с другой — воспроизводит, пусть иронически, стиль официального киноискусства с его идеей исторической цельности и абсолютной познаваемости мира. «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» Максима Пежемского, кажется, закрыл эту тему несколько лет назад, продемонстрировав предельные возможности подобного метода и очевидную, на мой взгляд, порочность его.

Пожалуй, единственным параллельщиком, ступившим на территорию Власти и совладавшим с нею, стал Евгений Юфит. В рамках фестиваля состоялась своеобразная ретроспектива режиссера. От легендарных первенцев некрореализма «Санитаров-оборотней» (1984), «Весны» (1985) до последних по времени работ — десятиминутной «Воли» (1994), снятой на видео, и «Деревянной комнаты» (1995), выполненной в формате 35 *мм*. Минималистские некрофантазии Юфита следует признать наиболее здоровой в постсоветском кино реакцией на тоталитарный образ жизни и сопутствующий ему образ мысли.

Можно ли в кино адекватно показать запредельный человеческий опыт? — подобным вопросом задавались не раз и не два. Свой ответ предложил, например, Стивен Спилберг. «Список Шиндлера», выполненный в эстетике высоких технологий, уважает привычку цивилизованного человека ровно дышать, наслаждаясь безукоризненным изображением и стереозвуком. Подобный иллюзионизм чреват, как минимум, эстетической двусмысленностью. Юфит располагается на противоположном полюсе: бюджет его картин на два порядка меньше, чем у заокеанского чемпиона проката, а «принцип неудовольствия» целиком пронизывает фильмическую ткань.

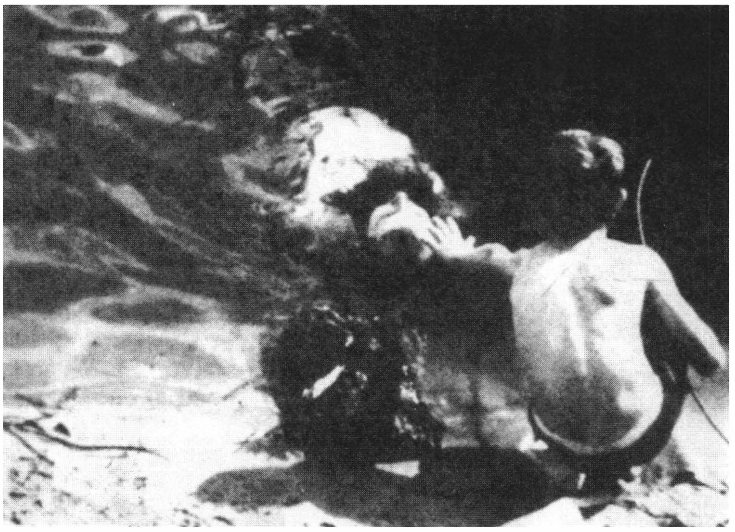
Практически все отечественные мастера экрана имеют отрефлексированные претензии к тоталитарному прошлому, однако делают из своего подневольного опыта неверные выводы, предпочитая не замечать глубинных сдвигов собственного сознания по отношению к исконным общечеловеческим ценностям. Никто не желает видеть патологические изменения в культуре и в социуме. «Созрела новая порода...» — проницательно заметил Александр Блок семьдесят пять лет назад. Но по сию пору подавляющее большинство кинематографистов игнорируют тектонический сдвиг, делая вид, что ничего не произошло.

Юфит, один из немногих, проговаривает «последнюю правду». «Что, изнасиловали?» — сочувственно спрашивает один из персонажей фильма «Рыцари поднебесья» (1988) у другого. «Чистоты во мне не осталось, не могу участвовать в эксперименте...» — отвечает брутальная жертва обстоятельств. Характерное признание! Пресловутой «чистоты» не осталось и в кинематографе Юфита. Он репрессивен по отношению к персонажам и зрителю. Он не нуждается в сюжете, заменяя осмысленное поведение человека набором иррациональных пластических вибраций. Режиссер программно отказывается от музыкального сопровождения и зачастую от синхронных шумов, от звучащего слова и голоса вообще (в редких случаях, когда персонажи все-таки говорят, голос звучит фальшиво и «художественно неубедительно»). Голос как наиболее индивидуальная характеристика человека должен быть устранен из мира, где доминирует коллективное тело, сегодня не менее жизнеспособное, нежели пятнадцать лет назад, в эпоху развитого социализма.

«Воля» не только название десятиминутного видеофильма, это единственная содержательная характеристика внутреннего мира героев Юфита. Странная эта субстанция пульсирует в их жилах и мозгах, обусловливая кипучую жизнедеятельность. «Воля к власти» над собственной жизнью понуждает персонажей изобретать все новые и новые способы самоуничтожения.

В свое время литературовед Ефим Добин возмущался по поводу мотивировки героической гибели геологов в картине Калатозова — Урусевского «Неотправленное письмо»: «Из-за чего? Из-за камушко́в?!» — говорил он с ударением на последнем слоге, недоуменно заглядывая в глаза поклонникам фильма. «Из-за камушко́в», «из-за эксперимента», по следам очередной партийной резолюции... Впрочем, резолюции стремительно превращаются в архивную пыль, а беспредметная коллективная воля прорастает в новых сердцах и умах. Вот почему следует посчитать лукавством недоумение многочисленных критиков Юфита и параллельной культуры в целом. Стиль поведения персонажей в фильмах питерского

некрореалиста слишком узнаваем, слишком привычен, чтобы воспринимать его в качестве заурядной патологической фантазии не вполне культурного дилетанта. Напротив, родство режиссера с отечественной киноклассикой позволяет отнести его к числу редких мастеров российского экрана, осознающих свое творчество именно в эстетических, а не в утилитарных социально-политических координатах.



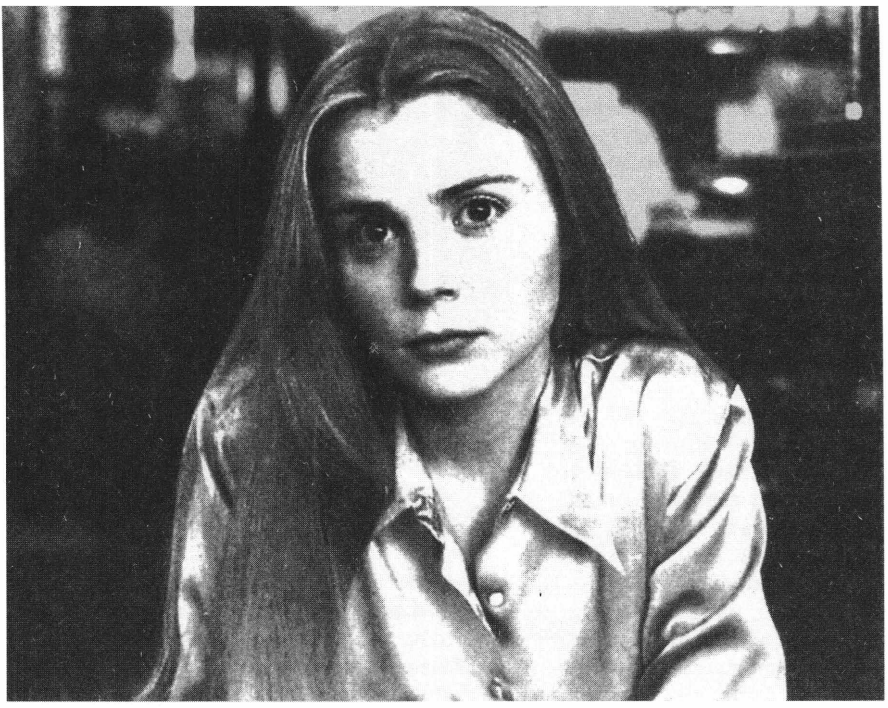
«Деревянная комната»

Почти за десять лет до «Санитаров-оборотней» и «Лесоруба» Глеб Панфилов снял «Прошу слова», где воля уже выступала в качестве единственной силы, движущей поступками персонажей. Никаких других ценностей мир Елизаветы Уваровой не знает, он разваливается на глазах, и только бесконтрольное, за гранью абсурда волеизъявление скрепляет его. Чтобы замаскировать очевидную картину распада, пришлось набросить идеологическое покрывало. Название «Прошу слова» не случайно: многочисленные персонажи рефлексируют вслух, публично размышляют. Безудержная риторика созидает цельность натуры, единство внутреннего мира. На деле это, конечно, иллюзия. Едва лишь Юфит уничтожает слово, цельность оборачивается фикцией, а псевдовнутренний мир тотально овнешняется, обнаруживая волю к насилию и — ничего кроме.

Опрятные, безликие бюрократы в галстуках и строгих костюмах, чинящие бессмысленный произвол в фильме «Папа, умер Дед Мороз» (1991), словно перекочевали туда из ленты Панфилова, с заседания горисполкома города Златограда. Социальная риторика пресеклась со сменой идеологии, и тотчас прояснились подлинные намерения, глубинные интенции «мужиков из кабинетов». Фильмы Евгения Юфита описывают волю к власти, из которой изъята вербальная составляющая. Впервые в отечественном кино одежды сброшены до конца, человек как пресловутая «машина желаний» предстает во всей первозданной красе, обнаруживая нищету сотворившей его «инженерной мысли» и — одновременно — неостановимую готовность к бессмысленному функционированию.

Картина «Безумный Фриц» (1995) Т.Диденко, А.Шмайского и В.Сорокина склеена из наиболее одиозных фрагментов советского кино о Великой Отечественной. Захватчики, вырванные из контекста большого экрана, приближаются к зрителю на расстояние вытянутой руки и, принимая всю возможную в подлунном мире вину на себя, неожиданно превращаются в... жертв, невменяемых зомби, по недоразумению инфицированных вирусом абсолютного зла. Постепенно идеология «хуже немца зверя нет» исчерпывает себя, и становится явным родство «безумных фрицев» с трупаками Юфита.

Очевидно, что способ социального бытования фильма во многом определяет его семантику. Мысль неоригинальная, однако фестиваль «Сине-фантом» дал возможность каждому из зрителей сформулировать ее самостоятельно. «Это имя ему дали в Интернете!» — настаивал персонаж старинной советской картины, эпизод из которой завершал «Безумного Фрица». Признаюсь, я испытал легкий шок. После сеанса догадался, конечно, что не в Интернете, а в интернате, но было уже поздно: фестивальный контекст необратимо перекодировал привычные смыслы, фильмические схемы и построения. В этом, вероятно, и заключена основная ценность параллельного кино, весьма и весьма успешно выбивающего зрителя из привычной колеи восприятия. Вот почему, услышав в последнем годаровском фильме реплику «бедные спасут мир», я автоматически переформулировал: «бедные фильмы спасут мир кино». Впрочем, принимая во внимание безупречное синефильское прошлое мэтра, можно предположить, что он имел в виду то же самое и был бы очень раздосадован социальной интерпретацией.



«Запрещенная женщина», режиссер Филип Арель

М.ТРОФИМЕНКОВ

Запрещенный прием

Французский кинематограф уже не первое десятилетие болен «ностальгией по настоящему» — ностальгией по «новой волне». Французская критика так же хронически больна, вернее, отравлена базеновской теорией «онтологического реализма» киноизображения, безусловно, одной из самых (если не самой) убедительных кинотеорий. Белинский попрекал спросонья потревожившего его Некрасова: «У вас, батенька, Гоголи, как грибы, растут». Причина разбудить среди ночи «неистового» между тем была более чем убедительна — первая рукопись Достоевского. С пугающей регулярностью — для критиков «Кайе дю синема» и «Либерасьон» — растут, как грибы, «новые новые волны». Их лидерами объявляются то стоящий на краю могилы Сирил Коллар, то Франсуа Жако, то Ноэми Львовски. Критерий попадания в кинематографическую элиту будущего прост: максимальное созвучие базеновской ортодоксии, «верность реальности». Увы, в «новую новую волну» не слились даже сильные одиночки-дебютанты 70-х: Блие, Миллер, Пиала, Тавернье, Тешине. Журналистским блефом оказалась троица 80-х: Бенекс, Каракс, Бессон; слишком разнились их корни: от рекламного клипа до Годара и Кокто. Не вытягивают на роль «новой новой волны» и режиссеры 90-х. Не просто не вытягивают — у меня, например, вызывают (во всяком случае, до недавнего времени вызывали) сильнейшее раздражение.

Все молодое кино Франции словно существует в пространстве между двумя высказываниями годаровских персонажей. Болтливый герой Бельмондо в ранней короткометражке «Шарлотта и ее Жюль» поучал ветреницу: «В кино главное — нюансы». Вдохновляясь этим указанием мелкого сутенера, молодые французы добились того, что в их фильмах остались только нюансы — целое (чувства, история) растворилось в них. Остались кофе, сигареты и пиво; бесконечные словоизлияния, неслышимые, поскольку принесены в жертву синхронной записи звука. В последнее время — особенно после смерти и создания посмертного культа Джона Кассаветеса — более, чем ссылки на Базена, ценятся

отсылки к творчеству этого действительно великого американского режиссера. Однако наследуются лишь внешние, формальные черты его режиссерского почерка. Исчезает трагизм рассказанных историй, будь то история сходящей с ума в отсутствие сильных чувств «Женщины под влиянием», проигравшегося владельца ночного клуба в «Убийстве китайского букмейкера» или актрисы, переоценивающей отношения со своим актерским alter ego, в «Премьере». Молодому французскому кино неведомы трагедии, место их занимает банальная неврастения — «все болезни от нервов». Исчезает и жесткая детерминированность трагедий Кассаветеса американским бытом и американским бытием: его герои всегда сталкивались с американским мифом — французского мифа, французского way of life просто не существует.

Вторая годаровская цитата — из «Безумного Пьеро». Анна Карина — Марьяна Ренуар бродила в полосе прибоя и талдычила со своей неподражаемой гримаской: «Я не знаю, что мне делать. Мне нечем заняться». Годар бросил с экрана эти две фразы — и «поехал» дальше. Для французского кино 90-х переживания молодой женщины, которая не знает, что ей делать, и которой нечем заняться, — повод для дурной бесконечности фильмов. Их названия говорят сами за себя: «Забудь меня», «Увези меня», «Никто меня не любит», «Разочарованная», «Без видимого желания», «Пустяк», «Лето без историй», «Влюбленные». Раздраженные воротилы французского кинобизнеса именуют эту тенденцию номбрилизмом, то есть рассматриванием собственного пупка, и настоятельно рекомендуют молодым обратиться, подобно хорошему мальчику Бессону, к голливудским рецептам или, на худой конец, оглушать зрителей, подобно Кассовицу, барабанной дробью на «актуальные» темы. Но, как сказал бы товарищ Сталин, «других режиссеров у нас нет». «Атмосферность», погруженность в самоанализ героев, нарциссизм остаются — и для критики, и для зрителей — фирменным знаком «французскости», знаком преемственности, верности заветам Базена и «новой волны». Другое дело, что, скажем, в каннский конкурс такие фильмы не берут, оставляя их на откуп параллельным программам. Берут то, что поинтернациональней, поамбициозней: Жене и Каро, Бессона, Кассовица, Жака Одиара, Эрика Рошана — если говорить об относительно молодых.

То, что в каннский конкурс 1997 года была включена «Запрещенная женщина» Филипа Ареля, явилось исключением из правил и скорее всего было продиктовано желанием в юбилейном году продемонстрировать — в пику «Гомону», в угоду интеллектуальной критике — именно фирменное французское блюдо. Признаюсь, что в начале просмотра фильм вызывал острую (каюсь в непрофессиональной эмоциональности) ненависть — как аккумуляция всех вышеперечисленных родовых черт «молодого кино», или, по ироническому определению самих французов, «совместная франко-французская постановка». Аккумуляция, доведенная почти до абсурда? Возможно, но я предпочел в конце концов другую формулировку: аккумуляция, доведенная до предельной классической чистоты, достойной французской прозы XVIII века. Острая неприязнь сменилась восхищением режиссерской, актерской работой, проницательностью и (само)критичностью взгляда на жизнь и кинематограф. Замечу попутно, что «Запрещенная женщина» стала для меня в ряд приятных сюрпризов, которые преподнесли в Канне и Берлине (как правило, своими вторыми фильмами) молодые французы. Иоланда Зоберман после традиционного гуманистического пафоса своего дебюта «Я — Иван, ты — Абрам» смогла найти адекватный перевод на язык кино мира рейва и кокаина («Забитый до смерти»). Лоранс Феррейра-Барбоза после столь же традиционной комедии на тему «сумасшедшие лучше здоровых» («В нормальных людях нет ничего особенного») прошлась в фильме «Ненавижу любовь» и по страху перед СПИДом, и по нарциссизму парижских бездельников. Марион Верну переиграла в «Любовь и т.п.» историю Жюля и Джима в духе конца века, но горечь Трюффо только усилилась оттого, что проклятые любовники наших дней предпочитают выживать, а не умирать от любви. И вот Филип Арель выиграл наглое и невозможное кинематографическое пари, сумев в тысячу первый раз рассказать историю соблазна и любовной ловушки.

Конечно же, действие разворачивается в Париже, ключевые сцены соблазнения, конечно же, в кафе и ресторанах. Но доминирует другой Париж, практи-

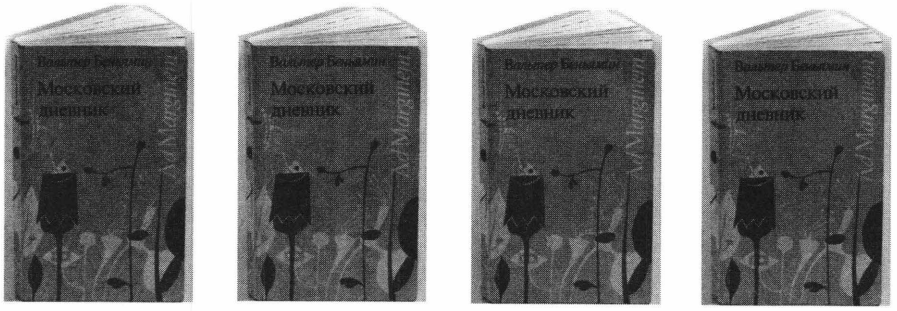
чески незнакомый нам по кинематографу: отчужденный, суперсовременный, американизированный. Париж за кольцом внешних бульваров с зеркальными билдингами и новостройками. Она — почти девочка (двадцать два года), не знающая ни любви, ни страсти, гадкий утенок с худыми руками и выступающими ключицами. Он подвозит ее как-то ночью с вечеринки, где оказался почти случайно. Он — тридцатидевятилетний бизнесмен, занимающийся недвижимостью, владелец двух загородных резиденций, достаточно состоятельный, чтобы снять на ночь апартаменты в пятизвездочном отеле («Я обещаю, что не буду приставать к тебе. Я просто хочу увидеть тебя обнаженной»), муж владелицы модного бутика и отец любителя компьютерных игр. Стратегия соблазна изложена с определенностью Кребийона-сына или Эрика Ромера. Конечно же, девочка не выдержала блеска апартаментов. Конечно же, он влюбился в нее безнадежно и отчаянно. Она же приобрела в процессе романа замашки опытной сучки, разрушила семью любовника и ушла, как водится, к сверстнику-музыканту. Он, как водится, жертва собственных комбинаций, остался у разбитого корыта и названивает ей на автоответчик, тщетно ожидая ответа. Простенько, со вкусом, давно знакомо.

Если бы мы еще видели его лицо... В этом-то и секрет выигрыша в наглом кинематографическом пари. Весь фильм снят субъективной камерой. Мы видим только то, что видит он, — лицо и тело Мюриель, дорогу за лобовым стеклом автомобиля, телефон, когда он ждет звонка, и пустую стену, когда звонок наконец раздается. Где-то мелькает почти что тень его жены, изумленные лица деловых партнеров, когда телефонный звонок прерывает совещание, или удивленное лицо официанта в ресторане, когда любовники дружно отправляются в туалет. Прием не то чтобы банальный, но вроде как и запрещенный, навсегда скомпрометированный неудачным опытом Роберта Монтгомери в «Женщине в озере» (1939). То, что было для Монтгомери ярмарочным трюком, чисто технологическим манком для зрителей, стало у Ареля элементом стиля, средством максимально очистить, сконцентрировать историю интрижки, переросшей в наваждение. Неизбежная монотонность «радиопьесы» снимается и удивительным актерским даром Изабель Карре и не менее удивительным даром Ареля оживлять эмоциями героев окружающий мир неодушевленных предметов и почти неодушевленных людей.

Лицо Франсуа мелькнет в первый раз в начале фильма: мы не успеем запомнить его. Драма остается уравнением с одним неизвестным. Зрители вынуждены придумывать себе Франсуа, и в зависимости от собственной фантазии каждый смотрит свою историю. Плейбой ли он, монстр, сухарь... В финале, когда точки над «i» уже расставлены, мы получаем возможность увидеть его во второй раз, чуть подольше: мучимый бессонницей Франсуа отправляется в ванную попить воды. Он оказывается (в этой «роли» — сам Филип Арель) большим, избалованным парижским ребенком, одутловатым, глупым, беззащитным, вступившим по чистой прихоти в игру, которая ему не по зубам, не по силам, рискнувшим нарушить свою раз и навсегда определенную рождением, женитьбой, успехом «карму». История Франсуа оказывается историей человека, пошедшего вопреки воле судьбы, запечатленной на его лице («После тридцати человек отвечает за свое лицо»). И то, что эта «печать судьбы» проявляется только в финале, вынуждает каждого зрителя переигрывать, мысленно пересматривать весь фильм, «вклеивать» лицо в уже прошедшие эпизоды. Линейная интрига оказывается лентой Мебиуса.

Фокус — безусловно. Но в современном кинематографе чисто технический фокус оказывается едва ли не главным выразительным средством. «Запрещенная женщина» с этой точки зрения близка не «молодому французскому кино», а, скажем, «Криминальному чтиву» с его сценарным лабиринтом или «Игре в номера» с неизменной в ней нижней точкой съемок. Когда все истории уже рассказаны, остается только формальная изощренность, способная — неисповедимыми господними путями — превратить банальность в оригинальность.

Так что Арель не вполне француз. Большевики мечтали соединить коммунистическую убежденность с американским техницизмом. Арель соединил с ним французскую чувствительность. Люк Бессон может отдыхать.



ОЛЕГ АРОНСОН

Чувство как подстрочник

Вальтер Беньямин (1892 — 1940) — один из наиболее значительных и оригинальных теоретиков культуры XX века. При жизни он выпустил совсем не много книг. Основная часть его наследия была опубликована уже после его трагической гибели и продолжает публиковаться сейчас. В теорию кино Беньямин вошел как автор работы, которая быстро стала классической, — «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Особенно известны исследования Беньямина, посвященные немецкой драме и культуре XIX века (Passagen-Werk). Но к моменту его приезда в Москву была напечатана только одна небольшая книжечка — «Улица с односторонним движением». Она была посвящена Асе Лацис, женщине, к которой Беньямин был очень сильно привязан и встреча с которой была одной из главных целей его московского путешествия в декабре 1926 — январе 1927 года.

Правда, был еще и другой повод — более формальный. Мартин Бубер заказал Беньямину текст о Москве для своего журнала Die Kreatur.

Когда Беньямин начинает писать свой дневник, то замышляет его в том числе и как собирание тех или иных деталей московской жизни, которые могут ему пригодиться для написания эссе. Дневник задумывается как запись «говорящих пространств города», говорящих именно в тот момент, когда они еще не затронуты теоретической интерпретацией. Однако постепенно текст дневника превращается в необычный лирический документ, аналог которому в истории мировой мемуаристики найти крайне трудно.

Несомненно, есть много мемуаров и более откровенных, и более увлекательных, а также таких, которые передают дух времени не менее проницательно, чем это делает Беньямин. Между тем «Московский дневник» — особая мемуаристика. Ни удивительная наблюдательность Беньямина, ни его точные сопоставления с Европой и микроанализы быта московской жизни, ни явный, хотя и подавленный, эротизм этого сочинения — кажется, ничто из перечисленного не притягивает наше внимание. К тому же — никаких эффектов «блестящего письма», которые зачастую увлекательны сами по себе. Ничто как будто не выделяет этот дневник среди прочих. Или, если быть более точным, то, что выделяет это сочинение среди прочих, находится за рамками дневника как литературного жанра. Текст «Московского дневника» в каждый момент словно стремится ускользнуть от возможного читателя, всякий раз представая настолько личным, настолько текстом-для-себя, что читатель, привыкший к чтению литературных произведений, написанных всегда для него, потребителя, оказывается здесь явно не у дел.

Но, может быть, в этом и есть идеальное воплощение жанра дневника? Реализуется почти невозможное — текст без читателя, точнее, такой, читателем которого является сам пишущий; дневник как некий эксперимент с текстом, который не становится произведением, но остается только письмом.

Конечно, наш интерес могут пробудить и зарисовки московской жизни тех лет, порой очень напоминающие наше настоящее и совсем недавнее прошлое, и характеристики (иногда очень нелицеприятные) известных людей, с которыми встречался Беньямин, и его реакции на события культурной жизни Москвы. Он постоянно ходит в кино — «Броненосец «Потемкин», «По закону», «Шестая часть

Вальтер Беньямин Московский дневник М, Ad Marginem, 1997 Перевод с немецкого и примечания С Ромашко Общая редакция и послесловие М Рыклина

мира», комедии с Ильинским; регулярно посещает театры — от инсценировок небольших студий до постановок Таирова и Мейерхольда, — редакции журналов и музеи, а также рынки, где бесконечно со страстью торгуется и покупает игрушки для своей коллекции. Однако вся эта сторона жизни Беньямина в Москве словно тонет в той тяжести, которой наполнена почти каждая страница дневника. Вечная беньяминовская меланхолия, ставшая предметом его собственных рефлексий, помножена здесь, во-первых, на крайне сложные его взаимоотношения с Асей Лацис и другом Бернхардом Райхом и, во-вторых, на явные трудности его приспособления к московской жизни. К тому же перед Беньямином достаточно серьезно стоял вопрос о вступлении в коммунистическую партию, и нерешительность его во многом объясняется тем, что свое «буржуазное» одиночество и свою «культурную» меланхолию он был уже не в силах отбросить. Беньямин сжился с ними, и жертвы, которых требовало его мировоззрение — участие в коллективной деятельности, подчинение партийной дисциплине, — заметно тяготили его.

Атмосфера уныния и болезни проникает во все уголки «Московского дневника». В эти два месяца, расписанные день за днем, он посещает Асю, которая лечится в санатории, его самого преследуют усталость и головная боль, сердечные приступы случаются с Райхом. Эти состояния невольно проникают в описания Москвы. И если бы целью Беньямина было некое целостное высказывание о Москве, то оно также оказалось бы окрашенным в эти тона. Но цель Беньямина иная. Он стремится не описать Москву, не дать ее законченный образ, но собрать те разнородные фрагменты восприятия, которые не складывались бы в некоторую концепцию, но которые самой своей московской данностью формировали бы ощущение Москвы или присутствия в этом городе. Здесь кроется своеобразие феноменологического подхода Беньямина, который условно можно обозначить таким внутренне противоречивым словосочетанием, как материалистическая феноменология. Так, в эссе «Москва», сделанном по материалам дневника, город предстает в виде точечных зарисовок, запечатленных будто фото- или кинокамерой. Однако сама беньяминовская Москва — не в этих чистых видимостях, а в том ощущении, которое они формируют, подобно тому, как мелькание застывших кадров в кинопроекторе создает некое подобие реальности на экране.

При этом, если мы говорим об определенной феноменологии города по Беньямину, следует отметить, что Москва как объект необходимо должна включать в себя и путь к этому объекту, как того требует феноменология. Обычно такой путь дается в снятом (редуцированном) виде. Что же касается «Московского дневника», то его можно без преувеличения назвать движением к Москве (интенцией Москвы) без нее самой. Здесь еще нет образа города, который позже появится в эссе, но есть ощущение этого города, переживание опыта проживания в нем, не стремящееся избежать зависимости от того личного лирического состояния, которым оно окрашено.

Итак, перед нами не теория, но ее важная часть — внутренняя лаборатория. Перед нами не литература, а записи, которые даже не стремятся стать ею. Это дневник, чистое движение времени, останавливающее историю.

Собранные вместе, в дневнике, фрагменты восприятия города, времени, личных отношений — это лишь «мимолетное единение, которое через мгновение будет разрушено». Такими словами в работе о фотографии Беньямин характеризует ауру, одно из ключевых понятий своей теории технического репродуцирования. Искусство, по Беньямину, утрачивает ауру с развитием фотографии и кино. Технология воспроизводства образа разрушает тот момент в восприятии, когда сплетаются пространство и время, когда возникает «уникальное явление дистанции при максимальной близости», то есть вещь находится «здесь» и «сейчас», абсолютно доступная взгляду, уже почти принадлежащая ему и именно в этот момент открывающая свое иное (далекое) содержание.

Интересно, что Беньямин «Московским дневником» фактически пытается сохранить ауру города, вступая в спор с репродуктивной способностью самого языка, с его штампами, литературностью, его способностью производить собственные образы. Он пытается нивелировать сферу языковой выразительности, сводя ее по возможности к чистому описанию видимого. Но этого мало. Находясь в другой языковой среде, практически не понимая ни слова по-русски, он отдает себе отчет в том, что «Москва в переводе на немецкий» противодействует его феноменологическому намерению. Беньямин разрабатывает своеобразную фотографическую речь, которая была бы в наименьшей степени зависима от языка и, не стре-

мясь проникнуть внутрь объекта, предъявляла бы только поверхности вещей — те самые случайные перцептивные фрагменты, где, как на монтажных стыках, рождается если не смысл, то по крайней мере аура города.

Обратим внимание на такую деталь «Московского дневника», как русские слова, записанные латиницей без перевода и без пояснения. Stolovaia, seichas, remonte, gosbank, zdravstvuite... Эти вторжения чужой речи — своеобразные лакуны — есть нечто непереводимое, дающее ощущение максимальной близости Москвы через преодоление языковой дистанции, которая существует между городом и наблюдателем-иностранцем. Слова эти — определенный фонетический образ города. Именно то, что их значения не связываются Беньямином с конкретным переводом, создает ощущение особого проникновения в среду, где воздействуют не только видимости, но и материальная сторона самого языка. Это ощущение, конечно, теряется в доступном нам переводе «Московского дневника». Тем более что слова выделены курсивом и напечатаны по-русски. Возможно, их стоило оставить в беньяминовской транскрипции — латиницей... Кажется, что это мелочь, но не для текста, смысл которого есть не что иное, как ощущение, формируемое подобными «мелочами». Не случайно в эссе «Москва» Беньямин использовал это уже как прием, значительно пополнив свой словарь русских звукосочетаний, правда, на этот раз поясняя каждое из них.

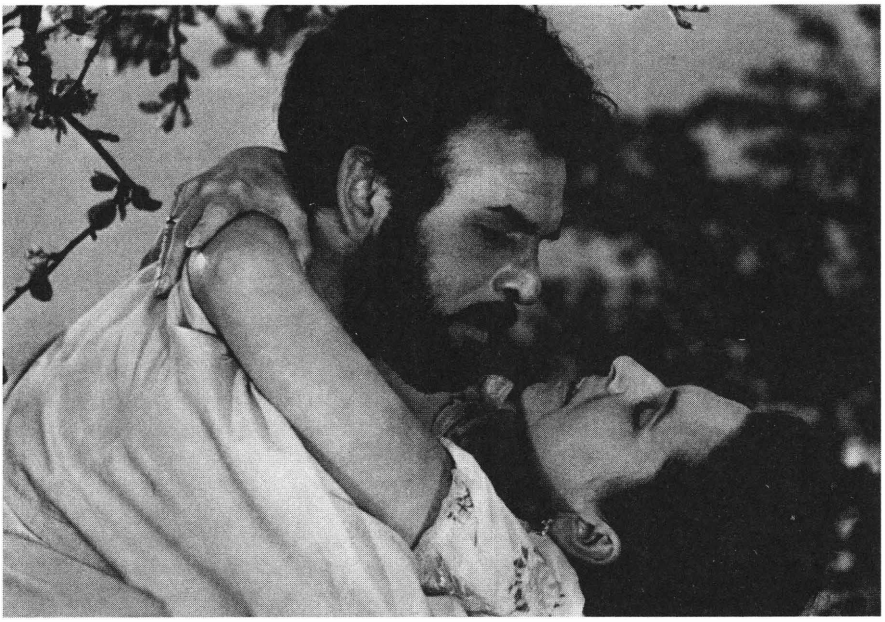
Вообще когда мы имеем дело с текстами Беньямина, то обращает на себя внимание некоторый парадокс дистанций, когда эмпирическое приближение к объекту вдруг заставляет его трансцендировать, выходить за пределы материального, становиться элементом теории. Этот мотив присутствует в понятии ауры, где оказываются переплетены и неразличимы чувственное и эстетическое измерение вещи. Та же игра дистанций обнаруживается и в «Задаче переводчика», когда утверждается, что «дословность и свобода перевода должны безо всяких усилий соединиться в форме подстрочника», и в образе фланера, чье рассеянное зрение превращает город в пейзаж, как бы возвращая ауру неуникальным объектам товарного производства, и в понимании Беньямином истории, где прошлое извлекаемо из настоящего, а исторический факт открывается в настойчивом эстетическом созерцании конкретных вещей. В послесловии к «Московскому дневнику» М.Рыклин, анализируя фигуру Беньямина-коллекционера, сталкивается с тем же парадоксом: «...Он мягко противостоит антиколлекционной сущности Революции, превращающей все в потенциальное, открытое необъятному будущему. Коллекционирование отодвигает это будущее вглубь, заставляя его представать глубоко архаичным».

Что такое дистанция, которую мы находим у Беньямина? Это различие, возникающее в том месте, где всегда предполагается сходство, соответствие, гомогенность смысла. Так, аура становится ключевой метафорой именно в размышлениях о кино и фотографии, поскольку в ней удается сохранить уже невидимое отличие оригинала и копии. То же можно сказать и о «подстрочнике», настаивающем именно на принципиальной непереводимости, а не на соответствии первоисточнику. Такого рода различие гораздо более значимо для Беньямина, поскольку открывает в объекте его подчиненность наблюдателю, способность быть иным, иметь иное содержание. Адорно называл беньяминовский способ анализа «взглядом медузы», при котором вещи и их отношения словно выпадают из поля зрения человека. Теория в таком случае лишь случайная конфигурация эстетических (чувственных) фрагментов.

В «Московском дневнике» не найти теории в этом виде, но в нем обнажены правила случайной конфигурации элементов, то есть то, что составляет бессознательное беньяминовских концепций. Теория здесь предзадана беньяминовской меланхолией, постоянным пребыванием в «разрыве», в месте различия, где не в силах помочь ни репродукция, ни миметическая способность, ни язык, ни любые другие технологии овладения чувственной сферой. Именно здесь в полной мере обнаруживают себя неустранимая беньяминовская дистанция между эмоциональной и интеллектуальной составляющей восприятия. «Московский дневник» предлагает нам уникальный способ перевода лирического чувства на язык слов, при котором сами слова оказываются лишними.

Беньямин не раз писал о том, что именно тени старых фотографий удерживают ауру прошлого. Весь дневник состоит из подобных «теней», лирических разрывов, где слова как будто неуместны, а то, что они выражают, — только подстрочник, сообщающий нам об особом частном опыте восприятия, который одновременно на наших глазах становится неотъемлемой частью Москвы.

«Катерина Измайлова»,
режиссер Михаил Шапиро



ДМИТРИЙ УХОВ

Призрак («мыльной»?) оперы

О том, что было и чего не было на XX Московском кинофестивале

Музыковед Доминик Жаме однажды язвительно заметил: «Если бы не музыка, проблема киноопера была бы решена!» На самом деле, проблема эта, можно сказать, решена: киноопера без музыки существует и называется телесериалом. Типологическое родство «мыльной оперы» и классической оперной поэтики на самых разных уровнях очевидно; идеал обеих — мифологизированная условность, интрига, очищенная от излишних бытовых подробностей, система лейтмотивов (если так можно назвать те сюжетные повторы, которые цементируют отдельные части сериалов) и т.п. Показательно, что все «Кармен» эпохи немого кино делались не по новелле Проспера Мериме, а по «облегченному» либретто Мельяка и Галеви.

Параллельно становлению кинематографа и сама опера как музыкально-театральный жанр претерпевала изменения: можно даже повторить слова Леонида Сабанеева, сказанные в 20-е годы (кстати, по поводу взаимодействия музыки и кино) о том, что она, опера, — «труп, уже даже не «живой», а «мертвый». С Сабанеевым нельзя не согласиться в том смысле, что и классическая опера (не говоря уже о современной) окончательно перестает выполнять функции «общедоступного городского театра». Показательно, что даже такие демократичные и добротно экранизированные образцы жанра, как «Порги и Бесс» (режиссер Отто Преминджер), у публики особого сочувствия не встречают. Но на-

верняка в ретроспективе Московского фестиваля «Кино и опера» был бы тепло встречен симпатичнейший «кинобоевик» своего времени — азербайджанский фильм «Аршин мал алан» по музыкальной комедии Узеира Гаджибекова.

Оперная программа МКФ — помимо интереса к музыкальному кино — актуализировала проблему оперности (или шире — открыто демонстрируемой музыкальности, как в «Смерти в Венеции» Лукино Висконти; или поэтики таких режиссеров, как Вим Вендерс, Дэвид Линч) как категории кинематографического стиля: она не случайно привлекает внимание теоретиков кино, начиная с эпохи немого кинематографа до наших дней. Поиск закономерностей, общих для разных искусств, всегда приводил к интереснейшим общеэстетическим обобщениям. Правда, существует опасность свести оперность фильма к тому же самому, что и «музыкальность стиха», которую Николай Гумилев, например, считал скорее отрицательной характеристикой, чем положительной. Известно, что попытка Сергея Эйзенштейна провести аналогию между визуальной и мелодической «линией» (и «арабесками») была с иронией воспринята авторитетнейшим философом музыки Теодором Адорно и композитором Гансом Эйслером и что их реакция стала известна советскому кинорежиссеру, о чем недавно напомнил Михаил Ямпольский в книге «Память Тиресия». Позднее об «оперности» «Ивана Грозного» саркастически отзывался Андрей Тарковский.

Интересное наблюдение об «Иване Грозном» Эйзенштейна как архетипе «Гибели богов» Лукино Висконти (см. «Киноведческие записки», 1994, № 21) натолкнуло меня на другое сопоставление: кино легко превращается в оперу, когда выполняет социальную функцию, типологически и генетически сходную с оперой как «придворным» жанром (вспомните «Падение Берлина»), или, наоборот, когда сознательно отталкивается от него (как в случае с «Гибелью богов»). Но это особая тема, для другого случая.

Новая ситуация в отношениях кино и музыки складывается в постмодернистскую эпоху (в том числе и нового Gesammtkunstwerk[1] — видео), когда кинорежиссура сознательно поддается эстетическому террору сильных музыкальных личностей — вроде Майкла Наймена, Филипа Гласса или Сергея Курёхина. Впрочем, в упоминавшейся уже книге Михаил Ямпольский выделяет одно из свойств постмодернизма — интертекстуальность — чуть ли не как прерогативу всего кинематографа. И любая экранизация таким образом автоматически становится манифестацией постмодернизма. В таком случае, я предпочел бы говорить об основной черте постмодернистского текста не просто как об интертекстуальности, а — вслед за Умберто Эко — как об «интертекстуальном диалоге».

Совершенно очевидно, что постмодернистская культурная ситуация не могла не найти отражение — как в капле воды — в оперной экранизации, пример чему «Ария» — широко известный коллективный труд десяти кинорежиссеров.

Об этом фильме речь пойдет дальше, а пока вернемся к генетической общности оперы как популярной культуры и кинематографа. Хотя обычно здесь вспоминают как раз о принципиальных сложностях, прежде всего о практически неизбежной статичности, которой при экранизации классических сюжетов нечего противопоставить, кроме разве что скачек с препятствиями, да и то ради лошадей нередко приходится перекраивать номерную оперную структуру. Зато очень пригодилось опере ее родство с балетом по линии театра; танец — чуть ли не обязательная сюжетная составляющая во многих либретто, и, согласитесь, даже такая самодостаточная экранизация, как «Травиата» Франко Дзеффирелли, без па-де-де Владимира Васильева и Екатерины Максимовой была бы совсем другой. Арнольд Шёнберг (принципиально не сочинявший балетов) находит место танцу в своей концептуальной опере, почти что оратории, «Моисей и Аарон» — знаменитые «Пляски вокруг Золотого тельца». Наконец, даже в буквальных экранизациях речитативы-секко нередко заменяют на разговорные диалоги — и так поступают и Кармино Галлоне (например, в «Трубадуре»), и Ингмар Бергман в «Волшебной флейте» (таким образом и время экономится).

Если следовать Доминику Жаме, то возможны три типа экранизации оперы: снятый на пленку спектакль, спектакль, перенесенный в кинопавильон, и

[1] Gesammtkunstwerk *(нем.)* — синтетическое произведение — *Прим. ред.*

«Кармен»,
режиссер Франческо Рози

«Аршин мал алан»,
режиссер
Узеир Гаджибеков

авторский (режиссерский) фильм. С французским музыковедом здесь, наверное, можно спорить, поскольку многие ранние фильмы-оперы хоть и выходили формально за рамки павильона, по возможности опираясь на ландшафтные съемки и дублируя вокалистов актерами, а речитативы — речью, все равно по эстетике оставались оперными спектаклями, даже более условными, чем на театре. Таковы, например, довоенные фильмы Ивана Кавалеридзе, зафиксировавшие постановки Киевского оперного театра. Итальянская классика в интерпретации Кармино Галлоне — более театр, чем в театре: в «Трубадуре», например, вместо костей якобы сгоревшего ребенка крупным планом показываются уцелевшие в огне серьги.

И в то же время «Кармен» Франческо Рози, образец кинооперы второго типа — спектакля, специально снятого для кино, несмотря на режиссерские вольности (вынесенные на натуру сцены, перекомпоновка номеров по сравнению с оригинальной партитурой, вставные танцы), оказывается гораздо ближе духу оригинала хотя бы уже потому, что режиссеру удалось органично снять вокалистов Юлию Михенес и Пласидо Доминго.

Из этого видно, что границы первого и второго типов размыты и сегодня не работают. Третий тип — авторское кино — тоже чересчур общая категория, в ней можно выделить минимум три вида.

Первый — как можно более точное перенесение либретто и партитуры на экран; увы, как правило, в таких случаях режиссура, апеллирующая к принципу аутентичности, вступает в противоречие с театральной условностью. В результате большая часть таких экранизаций страдает, скажем так, иллюстративностью: кажется, даже самый прямодушный зритель не может избавиться от ощущения холодной отстраненности. К этому, увы, приводили соцреалистические установки нашего кино. Из всей ленфильмовской и московской продукции 60-х годов, начатой, кажется, «Евгением Онегиным» Романа Тихомирова, более чем историко-педагогический интерес (по мнению польской исследовательницы Зофьи Лиссы, это вообще единственное, на что пригодны кинооперы) сохраняют, кажется, только «Моцарт и Сальери» Владимира Гориккера и «Катерина Измайлова» Михаила Шапиро. Прежде всего благодаря исполнителям главных ролей: актерскому мастерству Иннокентия Смоктуновского, сумевшего «вжиться» в голос Сергея Лемешева, и органике Галины Вишневской. «Моцарт и Сальери» кроме всего прочего удался еще и потому, что задачи камерной оперы здесь соответствуют принципам кинематографа.

Мне кажется, что пресловутый «онтологический реализм» кино может и не вступать в противоречие с поэтикой оперы, если для режиссера «реализм» — частный случай условности. Понятно, что здесь мы перешли на территорию второго типа авторского оперного кино. На этой территории мирно сосуществуют два «больших стиля» кинооперы: итальянский и немецкий. Первый апеллирует к глазу — например, «Травиата» Франко Дзеффирелли, у которого, при всей реалистичности обстановки, цвет играет так же, как, скажем, у Питера Гринуэя в «музыкальном» до невозможности «Поваре, воре...»; второй — к слуху, и поэтому чаще опирается на готовые постановки: и «Нюрнбергские мейстерзингеры» Леопольда Линдберга, и «Волшебная флейта» Питера Устинова — это спектакли Гамбургского оперного театра. О том, что в этой стилистике еще остается поле для творчества и даже для экспериментов, свидетельствует полемика вокруг «Бориса Годунова» Анджея Жулавского и «Школы любовников» Кшиштофа Тхожевского (по опере Моцарта Cosi Fan Tutti).

Выдающееся достижение в этой стилистике — и хит московской ретроспективы, — разумеется, «Дон Джованни» Джозефа Лоузи. Злые языки говорят, что до съемок этой картины режиссер никогда не бывал в опере. Так это или нет, но после него никакие ссылки на то, что оперные дивы неорганичны, некинематографичны, уже не могут служить оправданием режиссуре. Массивная Тереза Берганса в амплуа субретки Церлины и экзотическая Кири Те Канава (Донна Эльвира), как выяснилось, вполне могут выглядеть уместными, если режиссерская воля окажется достаточно твердой.

Еще одно доказательство того, что органичность художественных пристрастий и мировоззренческих принципов работе мастера никогда не вредит. Лоузи трактует оперу Моцарта с позиций фрейдистского леворадикализма, близкого к

философии Герберта Маркузе. Но политика так «перекрыта» эстетикой, что это не кажется насилием ни над Моцартом, ни над дискурсом фильма.

Особняком стоит опера «Моисей и Аарон» (1974) Арнольда Шёнберга в экранизации Жан-Мари Штрауба, авторитетной фигуры в музыкальном кино (до этого он снял блестящие «Дневники Анны Магдалены Бах»). Она озвучена по последнему слову техники (оркестр был записан в студии, солисты и хор пели под минус-фонограмму «вживую» во время съемок под открытым небом, пользуясь миниатюрными наушниками) и столь же статична, сколь и опера, почти оратория, Шёнберга; даже, казалось бы, выигрышный эпизод эротического обряда «Плясок вокруг Золотого тельца» снят в почти полной темноте. Резкий контраст синего неба и красной пустыни, красной настолько, что даже жертвенная кровь воспринимается современным зрителем без содрогания; нарочито натуралистические воплощения знамений (из библейского «Исхода») — руки прокаженного, жезл, превращающийся в змея, который медленно, с театральной выразительностью уползает. Эта нарочитая материальность в сочетании с резко акцентированной условностью соответствует замыслу композитора, стремившегося передать дух и букву Ветхого завета: знамения — лишь символы веры; Бог невидим.

Еще один тип авторской киноопера — опера как объект, а не как субъект — например, хорошо известная «Кармен» Карлоса Сауры, «Братья Моцарт» Сюзанн Остен (если учесть еще «Каменного гостя», то сюжет «Дон Жуана» оказался в ретроспективе популярнее самого популярного — «Кармен») и «Скрипка Ротшильда» Эдгардо Козарински с Сергеем Маковецким в роли Дмитрия Шостаковича: фильм о том, как мастер заканчивает оперу (по Антону Чехову) своего погибшего на фронте ученика Вениамина Флейшмана, заканчивает вопреки разгулу ждановщины и государственного антисемитизма.

Формально к этой же категории относится и гениальная «Волшебная флейта» Ингмара Бергмана, которая, увы, до «Иллюзиона» не доехала.

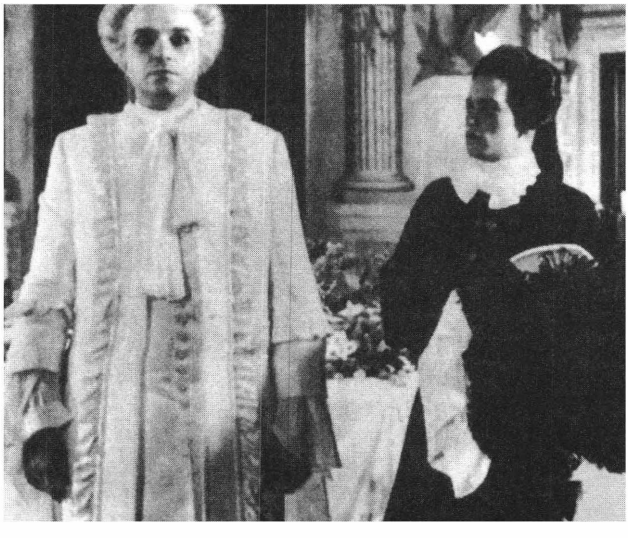
Сегодня особенно заметен принцип интертекстуального диалога, который как бы проступает сквозь ткань оперы Моцарта. Автор фильма помещает ее в своеобразную раму. Мы видим бывшую жену и вторую семью Бергмана в числе зрителей, театральный антракт, в текстуру фильма включены титры со шведским текстом дуэта Памины и Папагено «Кто нежно о любви мечтает»... Надо сказать, что Бергман и раньше обращался к «Волшебной флейте» — в картине «Час волка». Герои фильма носят имена персонажей Э.Т.А.Гофмана, один из них — архивариус Линдхорст ставит кукольный спектакль по опере Моцарта. Одна из кукол чудесным образом оживает, в фильме много птиц — критики считают это намеком на фильм Альфреда Хичкока, но, напомню, Папагено — птицелов. В новелле Гофмана Nachtstuck, литературной основе первой из «Сказок Гофмана» Жака Оффенбаха, действует зловещая механическая кукла Олимпия — быть может, это намек и на фильм-оперу Эмерика Прессбургера «Сказки Гофмана», в свое время получивший высокую оценку профессиональной, в том числе и музыкальной, критики. Но вернемся к «Волшебной флейте»: в антракте (нарочито искусственном, статист в костюме дракона давно уже должен был бы уйти домой или переодеться в другой, а он почему-то разгуливает в громоздком папье-маше аж до антракта, то есть битый час) камера ведет нас за кулисы — крупный план партитуры «Парсифаля», ее просматривает бас, поющий Зарастро, рядом с ним мальчик листает комикс, Царица ночи жадно затягивается сигаретой.

В «Парсифале», последней опере Рихарда Вагнера (в интерпретации советского музыковедения — апофеозе реакционного романтизма), главный женский образ, Кундри, персонаж даже более демонический, чем Царица ночи (у Моцарта она почти пародийна).

«Волшебная флейта» была впервые показана по телевидению в новогодние дни 1975 года. На первый взгляд режиссер сделал все, чтобы превратить масонскую аллегорию в детскую сказку: снят весь псевдоегипетский антураж (даже упоминание Изиды и Озириса в первой арии Зарастро), двусмысленную змею заменяет веселый дракон, похожий на нашего крокодила Гену. Показав публику в самом начале, Бергман в течение всей ленты оставляет в кадре только девочку очень юного возраста. Воинство Царицы ночи в финале оперы не только

«Мадам Баттерфляй»,
режиссер
Фредерик Миттеран

«Травиата»,
режиссер
Франко Дзеффирелли



«Дон Джованни»,
режиссер
Джозеф Лоузи

«Волшебная флейта», режиссер Ингмар Бергман

«Евгений Онегин», режиссер Роман Тихомиров

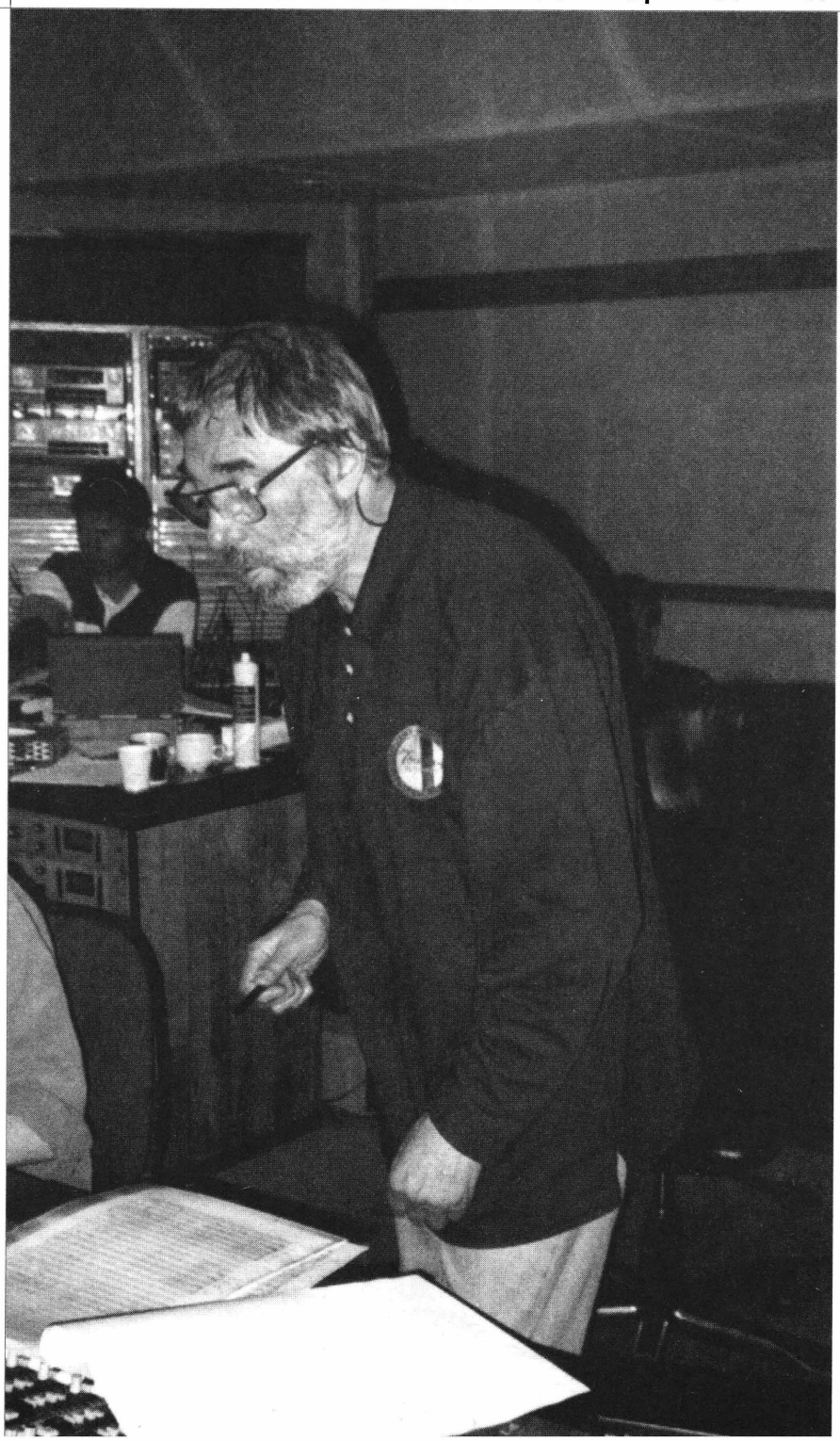
марширует в каких-то тевтонских шлемах, но и принимает недвусмысленно эротические позы. Выстраивается линия Олимпия — Кундри — Царица ночи. Возможно, что Царица ночи — олицетворение фрейдистского комплекса Электры, ее мир — это непонятные (и поэтому пугающие) ребенка «призраки сексуального желания», если воспользоваться названием картины Сальвадора Дали. И вся опера — волшебная сказка с тем же архетипическим подтекстом, что и у братьев Гримм.

Наконец, последний тип фильма-оперы в ретроспективе Московского кинофестиваля не был представлен вовсе. Впрочем, это новое явление, так сказать, мегаклип. Я имею в виду упомянутую уже «Арию», которая, хотя и была снята в 1987 году, могла бы в рамках этой фестивальной программы приоткрыть завесу перед будущим киноопер. Я уже не говорю о том, что «Ария» если не единственный, то непревзойденный образец и другого направления, возможности которого сегодня только нащупываются, каталог приемов превращения классики в искусство, доступное потребителю музыкальных телепрограмм. Десять оперных эпизодов — от Люлли до Корнгольда (известного голливудского композитора) — превращены десятью разными режиссерами в видеоклип эпохи MTV и объединены (вопреки мнению некоторых кинокритиков) в целое общей темой: «Весь мир театр, и мы актеры в нем», с поправкой на постмодернистский интертекстуальный диалог — прием, лежащий в основе театра в театре (и известный, например, по «Гамлету») или, если угодно, жизни, представляемой как «мыльная опера». Все сюжеты «Арии» — «разбитая любовь» и в буквальном (убийство, автокатастрофы), и в переносном смысле слова. Первый же сюжет — имевшее место в истории покушение на албанского короля Зога после его встречи с любовницей в Венской опере. Николас Рэг делает все, как в кино, — короля играет Тереза Рассел, ее женской стати не могут скрыть даже усики. Но самое главное — в «Бале-маскараде» Верди тоже жестокая любовь, переодевания, узнавания и, разумеется, убийства в театре.

Появляется здесь и классический театральный тип резонера, в фильме этот загадочный молчальник под занавес превращается в Энрико Карузо, поющего — что же еще! — «Смейся, паяц, над разбитой любовью». При этом актер Джон Херт, как в хорошем клипе, и не старается синхронизировать свою мимику с фонограммой.

В «Арии» расставлены все точки над i; генезис оперной и кинематографической условности доведен до логического конца. Общность наглядна. После этого вроде бы никакие экранизации уже и ни к чему. Но, разумеется, жизнь возьмет свое: хоть и значительно реже, но дорогостоящие постановки все же будут осуществляться — вряд ли кинематограф откажется от взаимодействия с таким престижным институтом культуры, каким является классический оперный театр. И как показала отнюдь не полная ретроспектива Московского кинофестиваля, будущим экранизациям есть на что опираться.

П У Б Л И К А Ц И И



Эдуард Артемьев

ЭДУАРД АРТЕМЬЕВ

Русский композитор в Голливуде

«Одиссей» — новый фильм А.Михалкова-Кончаловского — прервал его затянувшееся молчание. Режиссер, живущий теперь в Москве, вновь, после долгого перерыва, оказался на голливудской съемочной площадке. И вновь, после еще более долгой паузы в совместной работе, встретился с другим москвичом, самым верным из своих соратников, самым давним из друзей — композитором Эдуардом Артемьевым. Об особенностях этого «античного» замысла и технологии его воплощения, о том, кто и как заказывает музыку в Голливуде и кто этот заказ исполняет, об опыте сочинения аудиоряда для дешевого и для супердорогого фильма с Э.Артемьевым беседует музыкальный критик *Аркадий Петров*.

Эдуард Артемьев. Мы с Кончаловским знакомы чуть ли не сорок лет. В конце 50-х оба учились в Московской консерватории. Я — на отделении композиции, Андрон — на фортепианном факультете. Пианистом он был блестящим, и когда уже на последнем, пятом, курсе решил консерваторию оставить, это было для всех нас полнейшей неожиданностью. Потому что был он виртуозом и, я помню, легко исполнял такую технически сложную вещь, как фортепианная версия балета Стравинского «Петрушка»... Позже Андрон признался, что просто ощутил пределы своих возможностей и понял, что не смог стать вторым Ашкенази. А быть ниже не захотел. Амбиции не позволили... Так или иначе, поступил он во ВГИК — остальное хорошо известно. Известно также, что после «Сибириады», над которой мы работали вместе, Андрон уехал в Америку. Почему? Понял, чутье подсказало, что здесь все кончается, а ему уже сорок два, еще два-три года — и «поезд уйдет». И — рискнул. Года три был в Америке практически без работы — так, входил в местную тусовку, был то консультантом по костюмам, то вторым режиссером. Американцы, думаю, его проверяли: приживется или нет? Наконец, компания «Кэнон» дала ему фильм — «Любовники Марии». После этого все пошло: фильмы, успех. Все эти годы Андрон иногда позванивал мне в Москву: подожди еще немного, обязательно приглашу тебя в Штаты — какой же ты профессионал, если не поработал в Голливуде? Наконец — произошло это в 1987 году — действительно пригласил: фильм «Гомер и Эдди», абсолютно американская история о безработном, чудаковатом человеке. Причем (парадокс!) убедил своих хозяев, что для такого насквозь американского фильма ему необходим русский композитор!

В общем, прилетаю. Живу первое время на вилле у Андрона, потом снимаю квартиру, обзавожусь машиной и всем прочим, без чего тут не обойтись

(улицы в Лос-Анджелесе — будь здоров!). Можно приступать к работе. С режиссером все в порядке, пора знакомиться с продюсером, а это фигура в голливудской иерархии, пожалуй, покруче. Во всяком случае, режиссера продюсер может снять (или заменить). Любезно обмениваемся рукопожатиями. Затем слышу следующее: «Господин Кончаловский рассказал о вас много лестного. Но поскольку я привык больше всего доверять собственным глазам и ушам, то извините, если устрою вам небольшой экзамен. Вот уже отснятый и смонтированный эпизод на десять минут звучания. Вот студия к вашим услугам. Вы должны найти музыкальное решение. О'кей?»

Еще бы не о'кей... Студия богатая, аппаратура превосходная, о такой только мечтать. Господи, да что ж тут особенно делать-то — все уже само просится... К моим услугам еще и ассистент — знаменитый в прошлом московский джазовый саксофонист Леша Зубов. Садимся, начинаем работать. Через четыре-пять часов все уже вчерне готово. (Потом даже стыдно было в этом признаваться — сказал, что трудился неделю.) В условленное время появляется уже знакомый мне продюсер, идет просмотр. «Вот теперь я вижу, что вы действительно профессионал. Будем работать».

Работа действительно пошла. Хотя как раз все первые заготовки так и не пригодились. Дело в том, что Андрон успел придумать несколько новых сюжетных поворотов, и музыка к ним потребовалась уже иная. Вообще через несколько недель он улетел в Россию, оставив меня, беззащитного, на съедение всем этим вторым режиссерам, ассистентам и прочей публике. Правда, регулярно звонил, повторяя постоянно одно и то же: «Тебя сейчас завалят всевозможными требованиями, так вот: пиши, как обычно, не выпендривайся и не пугай их тем, что они считают «европейской манерой». Ко всему присматривайся и попробуй найти себя в том, что здесь идет как «американский стиль».

А вскоре (несколько недель спустя) я и сам отпросился в Россию. Возражал против поездки, разумеется, продюсер. Возражал, по сути дела, вполне разумно — композитор (как и любой другой член съемочной группы) все время должен быть вблизи, под рукой (что-то заменить, придумать новый эпизод)... Если ты недалеко, где-нибудь в Чикаго, то звонок по телефону, и через три часа ты опять в Калифорнии. А где искать тебя в этой непонятной Европе, не говоря уж о России?

«Гомер и Эдди» — картина формата лоу баджет, соответственно рассчитывать на громкий успех трудно: обычно чем больше средств фирма вложит в постановку, тем больше шансов все это вернуть, да еще с хорошей прибылью.

Аркадий Петров. Ты, я вижу, достаточно глубоко изучил механизм функционирования американского кино. А теперь расскажи, пожалуйста, о самой музыке для того первого в твоей биографии американского фильма. Мне лично она кажется, с одной стороны, роскошной, богато записанной, изобретательно аранжированной, а с другой — принципиально эклектичной. Вальсы Штрауса и диксиленд, сентиментальные баллады и «космические» звучания, блюз и «Весна священная» Стравинского. Народное и симфоническое звучание — в обильной смеси с электронно-синтезаторным.

Э.Артемьев. Американский кинобизнес — система весьма многослойная. Очень разная, обладающая огромными возможностями. Скажем, когда я жил у Кончаловского, то обнаружил у него просто фантастическую фонотеку. Все, что ему в какой-то связи было необходимо для работы, тут же немедленно предоставлялось фирмой. Здесь вообще принято освобождать режиссера от всяческого «быта»; если уж ты принят на работу — все двери перед тобой открыты. Тебе все принесут и привезут. Помню, как поразили меня вопросы моего продюсера: «Ты уже обедал? Нет?» И тут же появляется тележка с яствами и напитками. Все это для того, чтобы ты трудился над фильмом и ни на что другое не тратил свое драгоценное время. Чтобы сидел дома и работал, работал... Все временны́е графики искусно составлены, и что-то отменить, сдвинуть — большая неприятность. Даже хуже — ЧП, скандал. Все до мелочей рассчитано наперед — когда ты должен сдать партитуру (а некоторые режиссеры просят даже заранее познакомить с ней, Андрон, например, любил смотреть все мои музыкальные эскизы, причем он хотел, чтобы сама музыка отдаленно

напоминала, скажем, Пятую симфонию Малера). Тщательно распланировано время записи. Потому что у американцев все увязано — фильм еще снимается, монтируется, а реклама уже пошла и даже арендован зал для будущей премьеры. Пусть до окончания работы еще год — механизм уже крутится-вертится. И не дай Бог что-то изменить, тем более сломать в этой схеме. Убытки окажутся колоссальными, а твое имя будет полностью скомпрометированным.

А.Петров. Кто же возглавляет всю эту кинокоманду?

Э.Артемьев. В первую очередь — продюсер. Между ним и режиссером довольно часто происходят конфликты, иногда довольно жаркие, и тогда вмешиваются «высшие власти» — президент компании или совет директоров.

Эта система отработана десятилетиями и функционирует очень успешно. Ведь тут все ориентировано на коммерческий успех, и «касса» все точно контролирует. Если режиссер с чем-то не справляется — на него даже не обижаются: ему помогают. Так, иногда неудачными бывают диалоги — тут же появляется группа специалистов именно в этой узкой области, которые вытягивают фильм. Вообще провалиться картине здесь просто не дают!

А.Петров. А роль музыки?

Э.Артемьев. Основа, опять же, большие деньги и фантастический профессионализм. Приглашаются лучшие, наиболее опытные и талантливые композиторы, а на запись совершенно изумительные оркестры. Я был несколько раз на записях музыки Джона Уильямса, Алана Сильвестри, Вангелиса... Оркестрантов набирают так называемые «контракторы» — специалисты, которые знают буквально всех мало-мальски сто́ящих исполнителей. Ходят на конкурсы, присматриваются к молодежи, знакомы с большинством концертмейстеров (а те уже, в свою очередь, приводят свои команды, за которые отвечают головой). Более того — составы часто подбираются именно под музыку определенных авторов. Сейчас в американском кино в моде молодой композитор по фамилии Хонер — это музыкант с уклоном в авангард, — так вот, исполнители специально подбираются под его «саунд». Среди струнников часто встречаешь лауреатов высших премий известных конкурсов. Они охотно участвуют в записях для кино: ведь смена (это шесть часов) стоит 800 долларов! Как-то пришел на запись музыки Алана Сильвестри. Так вот: было полное ощущение качественно записанного и уже мастерски сведенного диска — а ведь это была обыкновенная игра с листа (без репетиций). Вот какого класса музыканты!

А.Петров. А существует ли конкуренция между «живыми» оркестрами и ансамблями электронно-синтезаторными?

Э.Артемьев. Я уже говорил о низкобюджетных фильмах. Когда слышишь электронное звучание, это первый признак того, что фильм недорогой. И композитор в нем тоже недорогой. В дорогой же картине всегда роскошное звучание акустических инструментов. Струнные часто — старые итальянские и французские инструменты XVII — XVIII веков (отреставрированные, естественно). Я лично с таким роскошным составом работал всего четырежды — в фильме «Ближний круг» у Андрона Кончаловского, только что в «Одиссее», а также в «Урге» и в «Утомленных солнцем» у Никиты Михалкова. Остальные мои американские фильмы скорее «синтезаторные». Хотя иногда бывают и такие чудеса — музыку к фильму режиссера Лэрри Шиллера «Двойной риск» мы записывали в Москве. Именно для того, чтобы уйти от приевшегося электронного звучания. На большой состав денег не было, и тогда я предложил Лэрри: давай отправимся в Москву — там за ту же сумму можно нанять гораздо более сильный состав! Так оно и получилось!

А.Петров. В России в кино работали такие гении, как Прокофьев, Шостакович, Хачатурян. И на основе своей киномузыки писали потом крупные симфонические работы (такие, как кантата Прокофьева «Александр Невский»). Американцы же просто выпускают фонограмму фильма целиком — саундтрек...

Э.Артемьев. Тут совсем другая традиция. К саундтрекам привыкли. Они удобны, популярны. И выловить нравящуюся мелодию из диска — простейшее дело... К тому же в Америке все давно поделено. Симфонисты пишут симфонии, оперные композиторы — оперы. Кто-то сочиняет мюзиклы. А в кино — десяток-полтора своих звезд, людей, чрезвычайно популярных и любимых.

А.Петров. Кто они?

Э.Артемьев. Композитор номер один — это Джон Уильямс. «Звездные войны» и вся серия фильмов про Индиану Джонса. К Уильямсу обращаются, когда запускают какой-либо масштабный, дорогостоящий проект. Уильямс идеально иллюстрирует кадр, находит для изображения адекватное звуковое решение. Всегда попадает в десятку — и для слушателя, и для продюсера. У него очень тонкие, незаметные повороты в музыкальной конструкции — мощных акцентов он избегает, это может разрушить кадр, а кадр Уильямса всегда идеально пластичен.

Номером два в Голливуде я считаю Джерри Голдсмита, известного еще с 70-х годов. Это мастер прозрачного, таинственного звучания, звуковой мистик. Часто и много использует электронику (у него своя огромная студия). При этом у меня большое подозрение, что по стилистике Голдсмит все-таки склоняется в сторону симфонических средств выражения и красок. Во всяком случае, больше, нежели Уильямс. У него более широкое симфонизированное «дыхание», более глубокое «наполнение»...

Еще я назвал бы двух итальянцев — покойного Нино Роту и очень популярного ныне в России Эннио Морриконе, с которым мы мельком познакомились в Лондоне. Морриконе как мелодиста я, пожалуй, ставлю выше, чем Нино Роту. Интересно, что он решительно не меняется в последние годы. Как писал в Италии — так и работает в Голливуде. Он абсолютно верен себе. Типичный европеец, совершенно не обращающий внимания на американские правила игры. То, что он рождает, — это сентиментальные, пронзающие до глубины души темы. И приглашают его не просто так, а на специальные ленты — туда, где нужна сладкая, нежная и тонкая эротизированная лирика. В ней всегда присутствует мягкая, щемящая нотка, которая удивительно попадает в резонанс вашей души. Морриконе прекрасно владеет оркестром. Между прочим, он еще и бывший трубач и иногда поигрывает в собственных партитурах.

Что же касается музыки Нино Роты, то она как раз часто кажется мне манерно-слащавой. Хотя его союз с Феллини — это, как говорится, абсолютное попадание...

А.Петров. Хорошо, давай вернемся к тебе и к «Одиссею». Что было самым интересным здесь для тебя в твоей работе?

Э.Артемьев. Все было грандиозно. Запись музыки в Лондоне. Огромный симфонический состав в сто двадцать человек. И новейшая компьютерная техника в изображении: виртуальная реальность необыкновенной силы. И вслед за этой работой сразу — «Сибирский цирюльник» Никиты Михалкова. А в 1996 году вообще не работал, чему очень рад. Разве что занимался окончанием оперы «Преступление и наказание». Что-то подзатянулась эта моя опера, почти двадцать лет пишется. Пора бы поставить точку...

А.Петров. «Одиссей» — кому в голову пришла сама идея снимать такой фильм?

Э.Артемьев. Проект возник четыре года назад (компания «Халмарк Энтертейнмент», хотя общее финансирование Эн-Би-Си). Вдохновителем этой идеи и главным продюсером был Коппола. Он сразу решил, что такой фильм может поставить только Кончаловский (хотя были и другие претенденты). На съемки был отпущен год. Когда обратились к Андрону, он наотрез отказался: сказал, что не работает на телевидении, что двенадцать месяцев — слишком мало и что у него вообще другие планы. Через год к нему обратились вновь. Дожали его лишь на третий год. Но каков нюх! Ждали потому, что знали: в современном кинематографе только один человек может взяться за такую работу.

А.Петров. Почему?

Э.Артемьев. Фильм очень сложен постановочно. А американцы хорошо знают мастерство Кончаловского именно в этой области. Просто так большие деньги они на ветер не выбросят — «Одиссей» обошелся в сорок миллионов долларов, это самая дорогая картина в истории телевидения.

А.Петров. Скажи, а откуда эта тяга к мифу, к античной древности?

Андрон Кончаловский и Эдуард Артемьев
Фото А Липкова

Э.Артемьев. Очевидно, наступило пресыщение современной тематикой, всем этим нынешним «криминальным чтивом». Значит, пришла пора браться за золотую жилу исторических и мифологических пластов культуры. И еще — появилась компьютерная технология, которая позволяет создавать виртуальную реальность в кино: совершенно не отличишь, снят кадр на натуре или это электронная фантазия. Такая технология подстегнула воображение многих сценаристов и режиссеров.

Итак, Кончаловский согласился. Но, прочтя сценарий, вновь отказался от работы. Потребовал переписать его, и компания пошла на это. Я не читал первый вариант, но, по словам Андрона, там многое просто не соответствовало Гомеру. Взяв себе в помощники литератора по имени Крис Солемин, Андрон за два месяца полностью все переписал. Итак из года, запланированного на фильм, осталось десять месяцев. Правда, времени даром тоже не теряли: пока шла работа над вторым вариантом текста, строились корабли, шились костюмы, сооружалась четырехэтажная махина троянского коня, создавались воинские доспехи и механические морские чудовища (скажем, восьмиметровый змей, управлявшийся электроникой), голова циклопа... И вот уже на съемки, монтаж, запись музыки остается всего девять месяцев. Четырехчасовой фильм. И два с половиной часа музыки. Это самая трудоемкая работа, которой мне пришлось заниматься за тридцать с лишним лет работы в кино. Тут многое было просто на грани моих физических (и психических) возможностей. А может, уже даже и за гранью.

А.Петров. Как состоялось твое приглашение на «Одиссея»?

Э.Артемьев. Претендентов было много, конкуренция здесь обязательна. Исключение составляют пять-шесть фамилий, в том числе те, которые я уже называл. Как и все другие претенденты, я выслал свои кассеты. Хотя, думаю, решающим был авторитет Кончаловского. Все-таки режиссер поставил именно на меня. И это было учтено. Кстати, по условиям конкурса надо было выслать некоторые конкретные предложения — скажем, главную музыкальную тему фильма. Я все это, естественно, послал. И мой материал был утвержден.

Одним из важнейших вопросов был выбор оркестра. Фильм был масштабным, дорогим, так что, конечно, предполагалось использование большого симфонического оркестра (а также всего прочего, чего бы я ни пожелал). Кстати, компания потребовала, чтобы я переехал в Лондон и там, под ее контролем, жил и работал. Сняли верхний этаж дома (а на первом была студия

звукозаписи — все под рукой). Готовые эпизоды тут же отправлялись самолетом в Лос-Анджелес. Почему такая сложность: Лондон, Лос-Анджелес? Снималось все в Европе, монтировалось в Лондоне (ближайшие студии, обладающие потенциалом, равным американскому, — в Лондоне). А американцы деньги считают. Поэтому картина монтировалась в Лондоне, там же записывалась музыка, потом этот материал переправлялся в Америку, где голливудские эксперты все отсматривали и отслушивали, а потом слали факсы: что́ доделать, изменить, переснять, переписать, какие инструменты ввести или отменить. Буквально так! Вероятность такого контроля я даже представить себе не мог, но он существовал! Кончаловский тоже часто звонил: «Слушай, мне прислали факс: номер принимается, но то-то и то-то надо переделать. Добавить народные инструменты. Или, напротив, убрать их».

Еще проблема — когда выбрали формат оркестра, встал вопрос, какой должна быть музыка. Современной, вероятно, но с присутствием фольклорного начала. А что за музыка была у греков в VIII веке до нашей эры, когда создавалась «Одиссея»? Выяснилось, что сохранились рисунки, барельефы, настенные росписи, трактаты о музыке, рассказывающие об античных ладах. Я получил несколько книг на эту тему с большим количеством расшифровок древнегреческих мелодий. В Америке нашелся даже ансамбль, исполняющий музыку той поры на инструментах, созданных по старинным рисункам и барельефам. Я все это тщательно прослушал — и ничего не использовал. Ибо эта музыка меня совершенно не задела. Думаю, что современные исполнители потеряли духовную связь с той эпохой. Они играют ноты (вполне возможно, что расшифровки сделаны верно), но дух той музыки для них исчез.

А.Петров. Но в индийской или японской музыке этот дух жив.

Э.Артемьев. Потому что там не прерывалась традиция живого исполнения. Как играли две тысячи лет назад, так играют и сегодня. А в античной музыке был громадный разрыв от древности до, скажем, эпохи Возрождения. И древняя ее часть просто исчезла, забылась. Но вот что сохранилось — инструменты. У нас был консультант по древнегреческой музыке — Малколм Макларен, в прошлом творец первой британской панк-группы «Секс пистолз», человек невероятной образованности. Свой панк он давно уже забросил, занимается другими проектами — живописью, модой. И за что он ни берется, все выходит у него блистательно. Он познакомил меня с массой инструментов Восточного Средиземноморья, например с флейтой «мизмир». Это маленькая глиняная флейточка, играющая всего шесть нот, но обладающая такой мощью, которая позволяет пробивать толщу любого оркестра. Пиано ей недоступно — она все исполняет на четыре форте. Эта флейта существует в неизменном виде уже пять тысяч лет. На ней играют в Греции и Турции — на свадьбах, похоронах. Не изменились с древности арфы и лиры. Не изменилась и «критская скрипка» — трехструнный инструмент каплевидной формы, внешне похожий на мандолину. Инструмент крошечный, 40 — 50 сантиметров в длину, с лукообразным смычком. У него странный «рыдающий» звук, прямо-таки хватающий за душу. Все эти этнические инструменты я применил в «Одиссее» как некий знак эпохи. Использовал и некоторые другие инструменты, также вызывающие ассоциации с древностью. Например, монгольские металлические трубы, издающие устрашающее рычание. Или короткую тибетскую трубу — вновь жесткий, ревущий звук. И, конечно, огромное количество флейт — тростниковых, металлических, глиняных. Все эти инструменты я услышал на фольклорных записях и полагал, что найти их будет чрезвычайно сложно. Но ничего подобного! Я обратился к одному из своих сотрудников, молодой женщине по имени Изабелла Гриффитс, отдал ей записи — и через две недели получил все. Инструменты, исполнителей. Все было. Вот что удивительно!

Теперь несколько слов о правилах, которые стали обязательными в американском большом кино. К каждой сцене требуется сначала не окончательная партитура, а эскиз, в реальном звучании на сэмплерах. Все это я записывал в своей студии на первом этаже вместе со звукоинженером Шоном де Фе-

дом. Такие эскизы мы ежедневно отправляли в Лос-Анджелес. Они там утверждались (или отклонялись — решение тут же приходило в Лондон по факсу). В основном, почти все принималось.

А.Петров. Мы говорили о предварительном этапе работы. Но вот материал утвержден...

Э.Артемьев. И наступил следующий этап — запись оркестра. Мы работали с Лондонским филармоническим оркестром под управлением Майкла Гиббса. Чудесный музыкант и, кстати, талантливый композитор, ученик Оливье Мессиана. Сначала я записал оркестр в чисто акустическом варианте, а потом слегка «подкрасил» электроникой. Дело в том, то проблема любого оркестра — басы. Их не хватает. Басовый регистр всегда жидковат по сравнению с «серединой» и верхами. Ни туба, ни бас-кларнет, ни контрфагот, ни низкие виолончели и контрабасы не выручают. А синтезатор сразу все «сажает» на густую, могучую основу.

А.Петров. Как шел твой сочинительский процесс?

Э.Артемьев. Я смотрел материал (грубо смонтированные куски), стремился проникнуться его настроением, энергией, ритмом — и писал музыку. Потом шла шлифовка, доведение до нужной формы — и запись. Первый вариант — знакомство, небольшая корректировка, второй уже оставлялся.

А.Петров. Твоя работа понравилась дирижеру?

Э.Артемьев. Не знаю. Мы об этом не говорили. Он делал свое дело. Это обычная работа, будни. Пришли музыканты, им роздали партии. Запись идет под «клик» (ритм метронома), то есть все уже расписано под снятый фрагмент так, чтобы музыканты попадали в нужные акценты. Ритм уже положен, и дирижеру не надо этим заниматься, его функция — творчество.

Два с половиной часа музыки мы записали за четыре дня. Работали с утра и до позднего вечера, с двухчасовым перерывом. Все играется педантически точно — как в нотах. Однажды я попросил виолончелистов играть погромче. «Но у вас, сэр, написано «меццо-форте». Да, правильно. Обычно режиссер выставляет микшерские ручки и, добившись нужного баланса, во время записи уже не прикасается к ним.

А.Петров. Сколько номеров из музыки фильма ты отобрал для предполагаемого компакт-диска?

Э.Артемьев. Двадцать четыре.

А.Петров. Может, пройдемся по некоторым, наиболее интересным, на твой взгляд?

Э.Артемьев. «Вступление». Идет в основном на ритме ударных. Играет барабанщик Пол Кларвис, разносторонний музыкант, больше тяготеющий к джазу, хотя прошедший и серьезную школу рока, а сейчас влюбленный в народные инструменты (главным образом, африканские и азиатские). Играет без ассистентов, один (в этом номере — с четверным наложением). Учился год в Африке у музыкантов народности зулу. Потом в Индии. В прошлом году там, кстати, впервые был проведен конкурс исполнителей на барабанчиках «табла». Кларвис занял первое место, обойдя всех, в том числе и индусов. В этом же вступлении к фильму звучит один из его ведущих лейтмотивов: тема Итаки, родины.

«Троянская битва». Батальная сцена. Сначала хотел сделать ее «в античном стиле», с преобладанием тембра флейт. Но так как сцена сама по себе достаточно шумная, решил написать по старинке — с медными и ударными.

«Троянский конь». Медная группа, тибетская труба, пронзительный звук флейты «мизмир».

«Эол». Встреча с богом ветров. В кадре — смешной, улыбающийся старичок. Музыка, естественно, прозрачно-воздушная — оркестр и много синтезаторов.

«Разговор с Посейдоном». В этом эпизоде мне хотелось добиться какой-то необычности звучания; я решил применить здесь один давно уже припасенный про запас прием: виолончели и контрабасы, разделенные на множество партий, играют различные фигурации, окруженные дополнительными узорами. Я пишу все это на квинту выше естественного звучания, а потом опус-

каю в нормальную тональность. Звук как бы растягивается — это те же виолончели, но какие-то фантастические, ирреальные.

«Стрелы Одиссея» — расправа героя с женихами. Типично батальная музыка, где слышно, как произведен выстрел, как летит стрела, поражает врага.

А.Петров. Каково соотношение реальности и фантазии в этой картине, на твой взгляд?

Э.Артемьев. Мы как-то беседовали на эту тему с Кончаловским. Он полагает, что Гомер описывал абсолютно реальные события. Кстати, снимали мы их почти точно в тех местах, где они — по Гомеру — происходили. А фантастика? Ну вот, скажем, циклоп. Ничего сверхъестественного. Добрый великан с одним глазом. Ну, механическая голова, стоившая миллион долларов. Она надета на человека — японского борца сумо. Снимался толстяк весом килограммов сто восемьдесят. Это как бы просто дикарь, не знающий общечеловеческих правил общежития. Он, кстати, говорит замечательную фразу (вставленную Кончаловским во второй вариант сценария): «Мы, циклопы, — это люди, но только такие, которые делают все, что хотят».

А.Петров. А роль компьютерной графики?

Э.Артемьев. Ее не так уж много, хотя на нее ушло свыше десяти миллионов долларов. Тут работал, по нашим понятиям, целый научный институт. Его задача — как и во всех фильмах такого плана — производство чудес. Вот Орфей в аду идет в потоке раскаленной лавы. Стена огня. И все абсолютно реально. Страшно. Или — морские сцены. Разговор с Посейдоном. Гигантская волна нарастает, дыбится и вдруг на мгновение (на секунду-две) застывает, становясь лицом Посейдона — нос, глаза, рот, борода, — чтобы мгновение спустя расплыться, распылиться, исчезнуть. Это сделано просто изумительно. И скорее реально, чем фантазийно.

Или вот дворец Одиссея. Внутренний интерьер построили настоящий. А внешний воздвигать не стали (слишком дорого!). Здесь все выстроено компьютером. Дворец в классическом античном стиле, на холме. А входишь внутрь — реальность. Дерево, ткани, металл, камень. По этому же принципу сделана битва у стен Трои (сами стены снимались на Мальте). Основной план (битва) — реальный, а второй и более дальние — компьютерные. Хотя десятки и даже сотни фигурок воинов движутся, сражаются, как живые. Или — падение корабля Одиссея в чрево Харибды: реальный водопад и компьютерное падение корабля в бездну. И никогда не поверишь, что все это искусственное...

Эдуард признался мне однажды, что лучше всего ему работается дома, в Москве, за письменным столом. Но за этим столом сидит он не часто: работает Артемьев теперь, как правило, за границей — в Америке и Европе. И свое ближайшее будущее связывает хотя и с отечественными режиссерами (главные проекты — фильмы А.Кончаловского и Н.Михалкова), но с заграничным производством. Похожая судьба и у других композиторов его поколения, большинство наиболее известных и значительных авторов перебрались за рубеж. Там лучшие условия работы, там великолепные оркестры и солисты. Там у наших композиторов — своя публика.

МИХАИЛ РЫКЛИН

Слово о невозможном. Феномен Славоя Жижека

С именем словенского психоаналитика и философа Славоя Жижека связан прецедент. Пожалуй, ни один выходец из бывшего коммунистического блока не достиг, особенно в США, такой степени известности, как он. В книжных магазинах в кампусах университетов его работы не только листают — их покупают. «Со времен «Анти-Эдипа» Славой Жижек, гигант из Любляны, добился наивысших интеллектуальных достижений» — читаем на обложке одной из его книг.

Если Жак Лакан, учеником которого он является, был во многом психоаналитиком для психоаналитиков, Жижек активно переключился на психоанализ для читателя. Он блестящий рассказчик (добродетель нечастая среди интеллектуалов), его тексты пробуждают в читателе ощущение, что даже самые эзотерические конструкции психоанализа (граф желания, большой Другой, желание фаллоса) и философии чудесным образом становятся доступными для непрофессионального читателя. В его книгах анекдоты, пересказы фильмов и случаи из обыденной жизни сплетаются в единую ткань с идеями Гегеля, Лакана, Витгенштейна, Деррида. Поп-культуру как современную форму трансляции опыта Жижек понял не в меньшей степени, чем Уорхол или Джаспер Джонс. Редкий интеллектуал так трогательно заботится о своем читателе. Наряду с Лаканом, Витгенштейном, Марселем Моссом и Мерабом Мамардашвили он своеобразно вписался в речевую традицию мышления; не беря на себя риск словесного присутствия во всей его полноте, он всячески насыщал спекуляцию поп-культурными конструктами и, что немаловажно, преодолел языковый барьер, стал писать на английском языке (одна из его ранних книг была написана по-французски).

Лакан, как известно, невиданно резко развел реальность и Реальное, понятое как невозможное, как воплощенная, реализованная невозможность. Жижек понял как Реальное не тонкости различия, различения, различания, а саму мысль о тождестве, причем в известнейшем гегелевском исполнении. Здесь берет начало его критика деконструкции. Последняя сосредоточивается на неприятии идеи тождества во всех ее разновидностях, делая невозможность условием ее возможности, вводя необходимые отсылки к конституирующему рефлексивную тотальность внешнему. «Но от него (Деррида. — *М.Р.*) ускользает гегелевская инверсия тождества в качестве невозможного в само тождество как имя для определенного рода радикальной невозможности. Предполагается, что открытая Деррида с помощью упорного труда деконструктивного чтения невозможность подрывает тождество, тогда как она представляет собой само определение тождества»[1]. Итак, тождество, по Жижеку, подрывает само себя изнутри куда радикальнее, чем самая рафинированная деконструкция, повторяющая этот первоначальный самоподрыв в смягченном виде. Точно так же негативная сила преступления узнает в Законе всеобщность себя самой, идеальное преступление; а г-жа Тэтчер вытесняет в образе врага англичанина свою собственную английскую природу; овнешнение здесь является фикцией, рассчитанной на то, чтобы пробудить в массах энтузиазм, то есть онтологическую слепоту в отношении собственного бессознательного. В результате достигается исключительная интенсивность страдания, известная на языке Лакана как jouissance («наслаждение, извлекаемое из крайнего дискомфорта»). Критической позиции деконструкции Жижек противопоставляет деструктивность самого тождества, явлен-

[1] Z i z e k Slavoj For they know what they do. Enjoyment as a political factor London — New York, Verso, 1991, p 37.

ную в простейших формах наррации. Он изменяет мысли с повествованием в доселе невиданных в интеллектуальном сообществе масштабах, объявляя наивысшим критический потенциал повествования. Это странным образом сближает его с марксистскими радикалами (Фредриком Джеймисоном, Эрнесто Лаклау, Шанталь Муф), разочаровавшимися в возможностях экономического детерминизма и конвенциональной революционности. Объявляя «чистое различие изначальным невозможным предикатом тождества-с-самим-собой», Жижек неимоверно поднимает акции пустоты, в которую он вслед за Лаканом помещает субъекта. Тождество последнего с собой является фикцией, цель которой — предельная интенсификация различия, не нуждающаяся в таком опасном дополнении, как след.

Реальное, невозможность желания (то есть желание фаллоса как пустого первоозначающего) ужаснее любой реальности, какой бы кошмарной она ни казалась. Именно от Реального люди и хотят пробудиться, оно пугает их больше реальности. Фрейд приводит в «Толковании сновидений» сон отца умершего ребенка, который в изнеможении засыпает в соседней комнате; дверь в комнату, где лежит труп, открыта, и отцу снится, что «его ребенок встал рядом с кроватью, взял его за руку и прошептал с упреком: «Отец, разве ты не видишь, что я горю?» Отец проснулся и увидел в соседней комнате пламя. Нанятый читать молитвы старик заснул; от упавшей свечи обгорела рука ребенка и загорелось покрывало. Обычно этот сон интерпретируют в ключе, неприемлемом для Лакана: спящий пробуждается тогда, кода внешнее раздражение становится слишком сильным; до этого же он реагирует на более слабое раздражение с помощью образов сна. Лакан предложил прямо противоположную трактовку. Логика пробуждения не связана с силой внешнего раздражения, она принципиально иная. Сначала спящий действительно с помощью сна защищается от реальности, от пробуждения в ней. Но потом Реальное, понимаемое как реальность желания — упрек сына «Разве ты не видишь, что я горю?» пробуждает в отце чувство невыносимой вины, — становится ужасней, чем реальность, и именно поэтому отец просыпается. Он просыпается, чтобы «избежать реальности желания, которая заявляет о себе в кошмарном сне»[2]. Он убегает в так называемую внешнюю реальность, чтобы продолжать спать, чтобы поддерживать в себе слепоту по отношению к Реальному желания. Как говорили хиппи 60-х: «Реальность существует для тех, кто не может выдержать грезы». Лакан утверждал: «Реальность — это фантастическая конструкция, которая дает возможность замаскировать Реальное нашего желания». Жижек добавляет: «Идеология — это иллюзия, необходимая для того, чтобы бежать от невыносимости Реального, травматического ядра, не поддающегося символизации».

Жижек не случайно так любит «самого возвышенного из историков» Г.В.Ф.Гегеля, любит, ломая все каноны его академической интерпретации. Истолкование для него — это прежде всего художественный акт, не дающий растворить себя в традиции. Гегель Жижека радикализует речь о невозможном, вводя различные фигуры тождества. Демократия, утверждает он, никогда не будет полной, если под ее основополагающими документами не будет стоять подпись... монарха. Почему только эта подпись придает демократии полноту и легитимность? Потому что, в отличие от народных представлений, избранных с помощью случайного волеизъявления, монарх является самим собой формально, а не по чьему-то выбору или произволу. И подписывать демократические акты он должен формально, не вникая в их содержание. Важна только его подпись как таковая или, как сказал бы Лакан, — Имя Отца. Ведь отец — это не господин, который, придя с работы, усаживается смотреть телевизор, а абстрактный оператор, Имя Отца, проявлением которого может быть как существующий, так и не существующий отец. Вся современная культура пронизана подобными операторами, причем они не собраны в каком-то привилегированном месте вроде королевского двора. Жижек — и в этом сказывается его югославский опыт — умеет разглядеть монархически отеческую функцию самых банальных объектов. При этом он далек от социальной критики, связанной с так называемой «позицией». Он как бы говорит: «Где удовольствие, там и мораль. Чем больше удастся вас заинтересовать, тем лучше я выполню свою задачу, а уж извлекать из всего этого моральное послание придется вам самим, если вы вообще сочтете это нужным».

[2] Z i z e k Slavoj The sublime object of ideology London — New York, Verso, 1989, p 45

Книги словенского психоаналитика имеют структуру постоянно возобновляемого проекта. Основной при их написании является процедура нанизывания; все может быть подверстано ко всему — отсюда преимущественно эйфорическая, торжествующая тональность этих текстов. Никакая интеллектуальная головоломка не способна долго выдерживать такой напор. Словенский автор не признает неприступных крепостей и непреодолимых препятствий, оперируя только такими «фактами», которые изначально схвачены механизмом свободных ассоциаций. Тексты Жижека (что придает им дополнительный шарм) зарождаются в зоне непосредственного соприкосновения Запада и Востока. Впрочем, бывавшие в Любляне знают, что это, так сказать, облегченный, австро-венгерский вариант Востока, и социализм существовал там в его самой легко перекодируемой форме (это чувствуется не только по работам Жижека, но и в перформансах групп «Лайбах» и «Ирвин»). «Гигант из Любляны» в полной мере задействует этот опыт, делая его доступным для англоязычного мира. Успех книг Славоя Жижека имеет большое значение для восточноевропейских и постсоветских интеллектуалов, хотя их опыт куда менее перекодируем и пока наталкивается на Западе на большое число «левых» и «правых» предрассудков, да и сам не достиг необходимой проработанности.

Впрочем, будем надеяться, что со временем такие слова, как «марксизм», «социализм», «коммунизм», будут трактоваться по обе стороны политически ослабевшей, но культурно тем более резко обозначившейся границы не так драматически различно, как в настоящее время. Тогда и более экстремальные виды опыта имеют шанс найти свой интеллектуальный эквивалент.

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия

В новелле Джеймса Балларда «Джоконда сумеречного полдня» герой, выздоравливающий после болезни глаз, проводит дни в полотняном шезлонге на морском берегу, слушая крики чаек. Он прикован к месту, потому что на глаза наложена повязка. Крики чаек вновь и вновь пробуждают у него странное видение: он карабкается по выбитым в камне ступеням прибрежной пещеры, наверху которой его ожидает полускрытая покрывалом женщина — инцестуальный объект желания (в последних строках новеллы герой охарактеризован как «страстный и лишенный чувства раскаяния Эдип»). Но каждый раз он просыпается прежде, чем женщина скинет с себя покрывало. Когда доктор объявил его здоровым и снял повязку, это видение перестало посещать нашего героя. Тот в отчаянии идет на решительный шаг: в полдень выходит из дому и упорно смотрит прямо на солнце, покуда не слепнет, надеясь, что тогда чудное видение предстанет перед ним во всей своей полноте... В этой истории показан выбор между реальностью и реальностью воображения, доступной только слепому. Одна и другая взаимно представляются искаженными, анаморфированными. С точки зрения реальности, реальное — всего лишь бесформенное пятно, а воображаемое реальное размывает контуры «реальности».

Диспозиция новеллы Балларда представляет собой не что иное, как платоновскую пещеру из «Республики» (которая, кстати, является и диспозитивом кинематографа avant la lettre). Каким образом этот базовый идеалистический диспозитив можно преобразить в материалистический? С материалистической

Рукопись прислана в редакцию автором и печатается с его разрешения

точки зрения, статус истинной реальности (солнце над пещерой) по отношению к реальности пещеры — анаморфическая фантазия, воображение того, что не может быть воспринимаемо непосредственно, но лишь через свое искаженное отражение на стене пещеры, служащей своеобразным экраном. Таким образом, линия раздела пролегает внутри самой пещеры, между материальной реальностью, которую обитатель пещеры видит вокруг себя, и ускользающей «анафорической» видимостью «сверхчувственного», «бесплотного» явления на стене — то есть, как говорил Лакан (и задолго до него Гегель), сверхчувственное — это явление кажимости. Или скажем иначе: если основная проблема идеализма заключается в том, как перейти от бесконечно меняющейся «ложной» материальной реальности явлений к истинной реальности Идей (то есть выйти из пещеры, где мы воспринимаем только тени, на дневной свет, где сможем увидеть солнце), то проблема материализма — начиная с Лукреция, через Weltalter Шеллинга и до «логики ощущения» Делёза — как раз обратная, и ее можно обозначить как генезис самого сходства. Каким образом телесная реальность порождает из себя фантазмические видимости, «бесплотные» события-ощущения?

Диспозиция отношений между означающим, реальностью и фантазмическим Реальным представлена в знаменитой новелле Саки «Окно». В деревенский дом попадает случайный гость и смотрит через стеклянную дверь в поле. Девушка, хозяйка дома, сообщает, что она живет одна — все члены семейства погибли в аварии. Однако вскоре, снова глядя через стекло, он видит, как к дому приближаются его обитатели: они возвращаются с охоты. Решив, что увидел призраков, гость в ужасе убегает... (Девушка — обыкновенная патологическая лгунья; для семьи она тут же выдумывает историю, объясняющую паническое бегство гостя.) Достаточно нескольких слов, создающих соответствующий символический контекст, чтобы превратить окно в раму для воображаемого и преобразить таинственных обитателей дома в ужасающее видение. Ту же самую диспозицию можно обнаружить в одном из лучших за последнее время научно-фантастических фильмов — «Звездные врата» Роланда Эммериха. Это история про молодого ученого, бьющегося над загадкой гигантского кольца из неизвестного металла, которое нашли в Египте в 20-е годы. Если разгадать семь символов, кольцо начинает действовать как «звездные врата»: ступив в дыру кольца, человек попадает в другую реальность, в другое пространственно-временно́е измерение. Здесь мы имеем дело не с научным проникновением в материальную причинность, а с символической деятельностью — написанием определенных символов, которые активизируют способность кольца — так же, как в «Окне» Саки символическое вмешательство преображало обыкновенное окно-раму в экран фантазмических явлений[1]. Здесь наиболее существенна топологическая структура диспозиции: не только сама пребывающая в реальности дыра, которая функционирует как вход на Другую Сцену фантастического пространства, но и конфигурация топологического поворота реальности, превращения-в-себя, что наилучшим образом иллюстрируется театральными подмостками: если смотреть на них со зрительского места, то перед нами — фантазмическое пространство, но если зайти за кулисы, станешь свидетелем убогости механизма, обеспечивающего сценические иллюзии, фантазмическое пространство исчезает, «смотреть не на что»[2].

---

[1] Вот один из часто встречающихся в научно-фантастической литературе сюжетов группа путешественников через «звездные врата» попадает в другое пространственное измерение (альтернативную вселенную или нечто в этом роде), потом что-то случается, они не могут вернуться домой и навсегда застревают в Ином Мире Но не является ли эта ситуация знакомой всем нам, простым смертным, попавшим в фантазмическую вселенную и приговоренным к призрачному существованию в мире, из которого нет выхода?

[2] Падение Берлинской стены — еще один яркий пример того, как Граница стимулирует фантазию Западный Берлин, такой близкий, но абсолютно недостижимый, этот остров Другого мира в самом сердце ГДР, представал как драгоценное зернышко в оболочке ГДР, вместилище неслыханных наслаждений Сегодня можно услышать множество исторгающих слез историй, сопровождаемых метафизическими рассуждениями, о том, как жители Восточного Берлина переживали свой первый переход в эту часть города они словно ступали в запретную область мечты Когда же Стена была разрушена, аура исчезла, и возвышенное нечто превратилось сперва в обыкновенное место, куда ходят покупать бананы и порнографию, а затем — на следующей фазе деградации образа — в олицетворение западной угрозы, новой колонизации

В научно-фантастической литературе, а также в кино зеркало, окно или дверь часто служат в качестве прохода в другое, фантазмическое измерение. Одна из расхожих ситуаций: персонаж открывает дверь, обнаруживая за порогом нечто совершенно неожиданное и до ужаса реальное, лежащую за порогом тайну. Вариант ситуации: персонаж смотрит в зеркало и вместо ожидаемого отражения повседневной реальности видит «что-то еще». Величайшим мастером этого искусства в кино был Орсон Уэллс. В его версии «Процесса» Кафки, например, он постоянно использует прием открывания дверей, «которые всегда открываются в совершенно неожиданное место... Новое пространство в «Процессе» всегда связано с переживанием ужаса»[3]. Простая женщина, стирающая белье, открывает дверь своей нищей комнатенки и впускает К. в огромный прокуренный зал, в котором происходит нечто вроде многолюдного политического митинга... Происшествие в присутственных местах зеркально противоположно: следуя по ярко освещенному коридору просторного современного здания, К. открывает дверь в чулан, где обнаруживает одетого в кожу мужчину, хлещущего двух продажных полицейских, на которых К. прежде жаловался. «Огромное пространство казенного помещения сменяется тесной камерой пыток, уродливой комнатушкой, освещаемой голой лампочкой и заполненной раболепно изогнутыми фигурами»[4]. Эта сцена замечательно воплощает в себе извращенную логику супер-эго: на К. возлагается вина за реализацию его жалобы, что принимает форму неприличной садомазохистской сцены с сексуальным оттенком, и одновременно он получает удовлетворение собственного иска к Другому в лице Закона[5].

Не является ли данная диспозиция — рама, через которую можно увидеть Другую Сцену — элементарной диспозицией фантазмического пространства от доисторических рисунков пещеры Ласко до рожденной компьютером Виртуальной Реальности (ВР)? Не является ли интерфейс компьютера последней материализацией этой рамочной конструкции?[6] Собственно «человеческое измерение» определяет присутствие экрана, рамы, через которую мы сообщаемся со сверхчувственной виртуальной вселенной. Еще Лакан говорил о том, что настоящее место платоновских идей — поверхность чистой видимости. Дыра таинственного кольца разрывает нашу связь с естественной средой и повергает нас в ситуацию распада связи времен: мы перестаем чувствовать себя в материальном мире как у себя дома, устремляемся к Другой Сцене, которая, однако, остается навсегда «виртуальной», обещанием самой себя, мимолетным анаморфическим видением, схваченным боковым зрением.

Что такое интерфейс?

Что же тогда такое интерфейс? Иногда его можно найти даже в природе, как в случае с озером Черница в Словении: это исчезающее и вновь появляющееся озеро служило волшебным экраном, чудесным зеркалом, возникающим из пустоты. Еще в XVII веке это явление привлекло внимание ученых-естествоиспытателей, и словенский исследователь Янез Валвазор, предложивший разгадку этого феномена, стал членом Британской Королевской академии. (Причина этого явления — сложная система подземных каналов с различным уровнем давления воды.) Вот, видимо, простейшее определение интерфейса: машина, производящая следствие в точном смысле «волшебного» слова, события, которое предполагает разрыв между ним самим и сырой материальной реальностью, — механизм обеспечивает возникновение иллюзии. Самое главное здесь заключается

---

[3] Naremore James The Magic World Of Orson Welles N-Y, 1978, p 248 — 249

[4] Op cit, p 248

[5] Этот опасный аспект интерфейса иллюстрирует один из эпизодов телесериала «Секретные материалы» неизвестная инопланетная сила захватывает контроль над всевозможными экранами (телевизионными, экранчиками мобильных телефонов, лифтовым экраном, показывающим этаж, и т д) и на них появляется команда «убить всех!»

[6] Еще с одним вариантом действия интерфейса мы встречаемся, когда в туалетном окошечке появляется та или иная часть тела гомосексуалиста (пенис или анус), предлагающего себя анонимному партнеру, находящемуся по другую сторону Разве субъект в этом случае не сведен к частичному, первобытно-фантазмическому объекту, а вся сцена не является элементарно садистской?

в том, что всматривание в механизм не разрушает иллюзию, следствие; напротив, усиливает его, поскольку делает осязаемым разрыв между материально-телесными причинами и их проявляющимися на поверхности следствиями.

Жиль Делёз задолго до возникновения моды на ВР писал о статусе виртуальности в связи с тайной явления. Начиная с рисунков пещеры Ласко и кончая ВР, мы сталкиваемся с загадкой: каким образом удается нам отрешиться от реальности и дать себя вовлечь в виртуальное пространство фантазмического экрана? Каким образом «бесплотное» явление рождается из смешения тел или телесных причин?[7] Похоже, нам все известно о социальной и художественной подоплеке «черного фильма»: травматические последствия второй мировой войны, отразившиеся на традиционном распределении гендерных ролей, влияние немецкого экспрессионизма и т.д. и т.п. Но всего этого явно недостаточно для объяснения причин возникновения универсума film noir с его уникальным ощущением всепроникающей развращенности, сосредоточенным в образе femme fatale. То же самое с рыцарской любовью. Можно сколь угодно долго перебирать всевозможные исторические причины и влияния: скрытые отсылки к арабской эзотерике; инцестуальный треугольник рыцаря, его дамы и патриархатной фигуры ее мужа; тяготы положения бедного рыцаря в условиях феодальной раздробленности и проч., проч. — все равно останется непереходимая пропасть, «ничто», отделяющее эту груду материальных причин от таинственного явления Дамы... Тезис Делёза о том, что ощущение-явление не может быть редуцировано к сумме телесных причин, также позволяет нам адекватно использовать проект археологии Фуко. Мишель Фуко имеет в виду не редукцию явления к сумме его причин (сколь бы последовательными и убедительными они ни были), но правила возникновения и исчезновения явлений, правила, статус которых радикально отличен от законов, регулирующих причинно-следственную связь.

Специфика статуса ВР определяется различием между имитацией и симуляцией[8]: ВР не имитирует реальность, но симулирует ее с помощью сходства. Иначе говоря, имитация имитирует пред-существующую реальную модель, а симуляция порождает сходство несуществующей реальности — симулирует нечто, что не существует. Возьмем наипростейший случай виртуальности в компьютере — «виртуальную память»: компьютер может симулировать наличие гораздо большего объема памяти, чем у него имеется в действительности, то есть может функционировать так, как если бы у него в самом деле было больше памяти. То же самое относится к любой символической системе, в том числе финансовой, которая симулирует значительно более широкий диапазон действия, чем способна практически осуществить. Система депозитов строится на предположении, что любой вкладчик в любой момент может снять деньги со счета, и хотя это предположение никогда не реализуется в полном объеме, именно оно обеспечивает «реальное», «материальное» функционирование финансовой системы...

Последствия различия между имитацией и симуляцией более существенны, чем может показаться. В противоположность имитации, которая поддерживает веру в существование пред-сущей «органической» реальности, симуляция обратным ходом «денатурализует» саму реальность, обнаруживая механизм, ответственный за ее порождение. Иначе говоря, «онтологическая ставка» симуляции заключается в том, что нет существенного различия между природой и ее искусственной репродукцией — есть более первостепенный уровень Реального, по отношению к которому и симулированная «экранная» реальность, и «реальная» реальность являются порожденными следствиями, чисто исчисленным Реальным: за явлением, рассматриваемым через интерфейс (симулируемый эффект реальности), стоит чистое бессубъектное («acephal») исчисление, ряды единиц и нулей, плюсов и минусов. В «Семинаре 2»[9], где Лакан

---

[7] Делез приводит в пример «явление» краха великолепия «ревущих двадцатых» в поздних романах Фрэнсиса Скотта Фитцджеральда См D e l e u z e Gilles La logique du sens Paris, 1967, p 180 — 181

[8] Подробно о различии между имитацией и симуляцией см W o o l e y Benjamin Virtual Worlds Oxford, 1992

[9] См Lecture XXXIII (Psychoanalysis and Cybernetics) — In The seminar of Jacque Lacan, book 2 the ego in Freud's theory and in the technique of psychoanalysis (1954 — 1955) N -Y, 1988

впервые вводит понятие серий + и —, он опрометчиво редуцирует его к порядку означающего; в связи с этим следует перечитать эти пассажи с точки зрения оппозиции означающего и письма, обозначенной в «Семинаре XX»[10]: бессубъектное цифровое исчисление не относится ни к почтенной символической реальности (царство символического значения есть часть псевдореальности, манипулируемой на экране), ни к реальности за пределами экрана интерфейса (в телесной заэкранной реальности имеются только микросхемы, электроток и т.п.). Сущностной характеристикой ВР является то, что поскольку универсум значения, наррации принадлежит сфере чистого и неограниченного исчисления, он не имеет референции. Отсюда начинается разрыв, который навсегда отделил Лакана от постмодернистского деконструктивизма. Последний воспринимает науку как одну из возможных локальных наррраций, в то время как для Лакана современная наука открывает нам доступ к Реальному чистого исчисления и игре множественных наррраций. Лакановское Реальное — это чисто виртуальный, «реально несуществующий» порядок бессубъектного исчисления, который тем не менее регулирует всякую «реальность» как материальную, так и/или воображаемую.

Виртуальное как реальное

Мы таким образом подошли к пониманию двойственной природы Виртуальности. Этот термин одновременно относится к виртуальному статусу фантазмической «реальности», которую мы воспринимаем на экране интерфейса, и к чистому исчислению, которое не может быть сведено к материализации в виде электротока, протекающего через компьютерные микросхемы. Принимая во внимание эту двойственность, следует сохранять по отношению к киберпространству определенную «консервативность» — примерно как Чарлз Чаплин по отношению к звуковому кино. Чаплин в свое время был прозорливее многих своих современников, предугадав травматический эффект вторжения чужеродного элемента в процесс восприятия фильма. Точно так же сегодняшний переходный момент позволяет увидеть, что́ мы теряем и что́ обретаем; когда же мы хорошенько освоимся с новыми технологиями, то утратим подобную ясность ви́дения. Короче говоря, сейчас мы занимаем привилегированное положение «исчезающего медиатора». Соответственно чаплиновское отношение поможет нам нейтрализовать соблазн двух современных мифов, интерпретирующих киберпространство: каждый из этих мифов базируется на предрассудке, согласно которому мы в настоящий момент пребываем в середине перехода от эпохи модернизма (монологического субъективизма, механистической причинности и т.п.) к постмодернистской эпохе рассеяния (игре кажимостей, не укорененных более в отношении к некоей конечной Истине, множественности форм сконструированных самостей):

— В киберпространстве мы наблюдаем возвращение к pensée sauvage, к «конкретному», «чувственному» мышлению: здесь «эссе» встречается с фрагментами музыки и другими звуками, а также текстами, образами, видеоклипами и т.п., и именно эта конфронтация «конкретных» элементов порождает «абстрактное» значение. Не возвращаемся ли мы таким образом к мечте изобретателя интеллектуального монтажа Эйзенштейна об экранизации «Капитала», о продуцировании марксистской теории из столкновения конкретных образов? Не является ли гипертекст новой монтажной практикой?

— Мы наблюдаем сдвиг с модернистской культуры исчисления к постмодернистской культуре симуляции[11]. Характерным знаком этого сдвига является изменение в употреблении термина «прозрачность» ; модернистская технология «прозрачна» в смысле сохранения иллюзии проникновения в «работу механизма». Иначе говоря, предполагалось, что дисплей интерфейса открывает пользователю доступ за экран и пользователь может постичь, как работает машина, и в идеале даже реконструировать этот процесс. Постмодернистская «прозрачность» обозначает нечто почти прямо противоположное этой

[10] См Chapter 3 of Jacque Lacan Le seminaire, livre XX Encore Paris, 1975
[11] См T u r c l e Sherry Life on the screen Identity in the age of the Internet N-Y, 1995

глобальной аналитичности. Считается, что экран интерфейса скрывает работу внутреннего механизма и по возможности симулирует наш повседневный опыт (в интерфейсе Макинтош, например, письменные команды заменяются простым «кликаньем» «мышки» на иконках). Однако цена этой иллюзии продолжения нашей повседневности такова, что пользователь привыкает к «скрытой технологии» — «заэкранная» цифровая машинерия отступает в абсолютно недостижимую, в том числе и взгляду, область. Иначе говоря, пользователь отказывается от попытки понять, как действует компьютер, смиряясь с фактом, что в его взаимодействии с киберпространством он поставлен в непроницаемую ситуацию, гомологичную его повседневному Lebenswelt, ситуацию, в которой ему самому — в условиях отсутствия предустановленных общих правил — остается действовать методом проб и ошибок. Если модернистский универсум есть универсум проводов и микросхем, скрытых за экраном, по которым бежит электрический ток, то универсум постмодернистский есть вселенная наивной веры в экран, которая обессмысливает сам вопрос о том, что находится за экраном, и предполагает феноменологическое отношение доверия к явлению. Программист-модернист находит пристанище в киберпространстве как прозрачной, внятно структурированной вселенной, которая помогает ему (хотя бы на короткое время) уйти от смуты повседневности, где он сам является частью априорно непостижимого инвентаря, чье функционирование следует неведомым правилам, управляющим его жизнью. Для программиста-постмодерниста, напротив, фундаментальные качества киберпространства совпадают с теми, что описаны Хайдеггером как конструктивные свойства нашей повседневности (индивид заброшен в ситуацию, неподвластную внятным универсальным правилам, и потому должен на свой страх и риск искать в ней свой путь).

Оба эти мифа несут в себе одну и ту же ошибку. Да, мы имеем дело с возвращением к премодерному «конкретному мышлению» или непрозрачному жизненному миру, но этот новый жизненный мир уже предполагает в качестве фона сциентистскую дигитальную вселенную. Биты, или, точнее, цифровые ряды, реально существуют за экраном монитора, то есть мы не можем вступить в игру кажимостей без «нерастворимого остатка». По этой причине следует противостоять соблазну довести понятие интерфейса до точки автореференции и определять само «сознание», раму, через которую мы воспринимаем этот универсум как своего рода интерфейс. В тот самый момент, когда мы поддадимся этому искушению, мы довершим изгнание реальности. Когда пользователь, играющий на множестве интернетовских разговорных каналов (IRC), говорит себе: «А что, если сама реальная жизнь (РЖ) — всего лишь еще один разговорный канал Интернета (IRL)?» Или, глядя на множество окон гипертекста, спрашивает: «А что, если РЖ — всего лишь еще одно окно?» Иллюзия, которой он поддается, точно соответствует противоположной, то есть распространенному здравомысленному убеждению в существовании реальности вне виртуальной вселенной. Следует остерегаться обеих ловушек — как простодушной референции к внешней реальности вне киберпространства, так и противоположной ей убежденности в том, что «нет никакой внешней реальности, РЖ — только еще одно окно гипертекста».

В сфере сексуальности исключение реального порождает свойственную New Age новую компьютеризованную сексуальность, где тела, освобожденные от своей материальной оболочки, соединяются в эфирном виртуальном пространстве. В строгом смысле это идеологическая фантазия, поскольку здесь совмещается несоединимое: сексуальность (неотъемлемая от реальности тела) и «дух», разъединенный с телом, как будто — в современной действительности, где наше телесное существование все более и более подвергается (или считается, что подвергается) экологическим несчастьям, ВИЧ-инфекции и т.п. и страдает от крайней уязвимости современного нарциссического субъекта, опасающегося актуального психического контакта с другой персоной, — мы способны изобрести пространство, где можно получать телесное удовольствие, избавляясь от собственного тела. Короче говоря, достичь состояния беспрепятственности, состояния свободного парения в виртуальном пространстве, где каким-то чудесным образом выживает желание...

Граница под угрозой

Вместо того чтобы наслаждаться в этом идеологическом эфире, гораздо продуктивнее рассмотреть вопрос о том, как компьютеризация влияет на герменевтический горизонт нашего повседневного опыта. Этот опыт базируется на трех дихотомических принципах: разграничении «настоящей жизни» и ее механической симуляции; объективной реальности и ложного (иллюзорного) ее восприятия; мимолетных аффектов, чувствований, эмоций и т.п. и незыблемого стержня моего «я». Границы между каждой из этих пар находятся сегодня под угрозой размывания.

1. Техно-биология снимает различие между «естественной» жизненной реальностью и «искусственно» порождаемой реальностью; уже сегодня генная инженерия (с перспективой свободного выбора пола, цвета волос, уровня интеллекта) делает живую природу технически манипулируемой сферой. Природа как таковая в принципе уравнивается с продуктом техники. Техника более не имитирует природу, а, скорее, обнаруживает механизмы ее порождения, так что в определенном смысле сама «естественная реальность» становится чем-то «симулированным», и единственно «реальной» остается только структура ДНК.

2. Поскольку аппарат ВР потенциально способен порождать опыт «истинной» реальности, ВР снимает различие между этой «истинной» реальностью и ее подобием. «Исчезновение реальности» происходит не только в ВР, порожденной компьютером, но и на более элементарном уровне — в связи с усилением «гиперреализма» образов, которыми бомбардируют нас средства массовой информации. Мы воспринимаем только их цвет и контуры, но не глубину и объем. «Без визуальной границы не может или почти не может существовать воображение; без доли слепоты нет ничего видимого»[12]. Или, как выразился Лакан, без слепого пятна в поле видения, без этой ускользающей точки мы не можем ничего увидеть, то есть поле видения редуцируется до гладкой поверхности и сама «реальность» воспринимается как визуальная галлюцинация.

3. Технология MUD (многопользовательских пространств) в киберпространстве размывает понятие «я» (самоиндентификации) воспринимающего субъекта: расхожий мотив постмодерных авторов, пишущих об этом предмете (таких, как Стоун[13] или Теркл), — то, что феномены киберпространства вроде MUD делают осязаемым деконструкционистский «децентрализованный субъект». Это означает, что субъекту следует признать диссимиляцию его уникальной самости во множественность соперничающих агентов, в «коллективный разум», набор отдельных образов без координирующего центра, и перенести это без всякого для себя травмирующего эффекта. Игра в виртуальных мирах позволяет мне обнаружить новые аспекты собственного «я», богатство меняющихся сущностей, масок без стоящей за ними «реальной» персоны и таким образом опробовать идеологический механизм продуцирования самости со всей внутренней насильственностью и произволом этого продуцирования/конструирования.

Три указанные оппозиции следуют одна за другой. Прежде всего внутри самой «объективной реальности» размывается различие между «живыми» и «искусственными» сущностями; затем растушевывается граница между «объективной реальностью» и ее кажимостью и, наконец, взрывается идентичность индивида. Эта прогрессирующая «субъективизация» зеркально соответствует своей противоположности — прогрессирующей «экстернационализации» жесткого стержня субъективности. Парадоксальное совпадение двух противоположных процессов обеспечено тем фактом, что сегодня при наличии ВР и технобиологии мы сталкиваемся с исчезновением поверхности, отделяющей внешнее от внутреннего. Это исчезновение ставит под угрозу элементарнейшее восприятие «нашего собственного тела» в его соотношении со средой; оно подтачивает наше привычное феноменологическое отношение к телу другой персоны, благодаря которой мы черпаем знание о том, что существует скрыто, вне пределов, доступных самонаблюдению (железы, например), и поверхность которой (лицо, например) воспринимаем как непосредственное выражение «души». С од-

[12] V i r i l i o Paul The art of the motor Minneapolis, 1995

[13] См S t o n e Allucquere Rosanne The war of desire and technology Cambridge, 1995

ной стороны, внутреннее — это одновременно внешнее: благодаря развитию техники имплантации и пересаживания органов электронные протезы (суставы, ритмоводители и проч.) функционируют как внутренняя часть нашего «живого» организма; таким образом, колонизация внешнего пространства перемещается внутрь, становится «эндоколонизацией»[14], техноколонизацией самого нашего тела. С другой стороны, внешнее — это внутреннее. Погружаясь в ВР, мы теряем контакт с реальностью, например электрические волны преодолевают преграду телесной оболочки и непосредственно воздействуют на наши чувства; «глазное яблоко концентрирует в себе все человеческое тело»[15].

Другой аспект этого парадокса касается того, как прогрессирующее обездвижение тела перекрещивается с телесной гиперактивностью. С одной стороны, я все меньше и меньше полагаюсь на собственное тело, моя телесная активность все более и более сводится к подаче сигналов-команд машинам (щелкая «мышкой» и т.п.), выполняющим за меня ту или иную работу; с другой — мое тело напрягается, «гиперактивизируется» в результате боди-билдинга, джоггинга, употребления фармакологических средств и использования имплантантов. Таким образом, гиперактивный супермен сочетается в нас с инвалидом, который двигается с помощью протезов, управляемых микросхемами наподобие Робокопа. Перспектива такова: человек постепенно утратит свою укорененность в жизненном мире, потеряет связь с базовой системой координат, определяющих его опыт. В перспективе тотальная субъективизация (редукция реальности к электромеханическому «окну» киберпространства) совпадет с тотальной объективизацией (подчинение нашего «внутреннего» телесного ритма набору стимуляторов, управляемых внешними аппаратами). Неудивительно, что одной из иконических фигур нашего времени становится Стивен Хокинг: гениальный разум (как, во всяком случае, нам говорят), заключенный в теле, которое почти полностью «медиатизировано», функционирует с помощью протезов и говорит искусственным, «компьютерным» голосом. Активный контакт Хокинга со средой ограничен слабым нажатием кнопок пальцем правой руки. Популярность Хокинга обеспечивается его крайне болезненным состоянием, тем фактом, что его тело, превратившееся в неподвижную массу плоти, продолжает функционировать благодаря механическим протезам и контактам с миром через щелканье «мышкой» компьютера. И это красноречиво характеризует сегодняшний статус субъекта.

Вернемся к размыванию границы между внешним и внутренним. Само существование этой угрозы нагнетает истерию, сопровождающую весь комплекс проблем, связанных с уязвимостью нашего тела и нашего психического равновесия. Достаточно вспомнить многочисленные виктимологические концепции — от сексуальной агрессии до вредоносности еды и табака; субъект все более и более сводится к сущности, «которой может быть причинен вред». Традиционный навязчивый вопрос «Жив я или мертв?» принимает сегодня следующую форму: «Машина ли я (действует ли мой мозг как компьютер), или живое человеческое существо (с искрой духа или чего-то другого, несводимого к сетевому окружению)?» В этой оппозиции нетрудно разглядеть дихотомию A (Autre — Другого) и J (Jouissance — Удовольствия), «большого Другого» — мертвого символического порядка и Вещи, живой субстанции наслаждения. Наша реакция на это вопрошание проходит три фазы. Первая: эмфатическое утверждение непреодолимого различия; человек не машина, в нем есть нечто уникальное. Вторая: страх и паника при осознании возможностей машины. Третья: признание через отрицание; понимание того, что человек обладает рядом свойств, недоступных для компьютера (вдохновение, тревога и т.п.), позволяет относиться к компьютеру как «живому и думающему партнеру», поскольку «мы знаем, что это только игра, ведь на самом деле компьютер не таков». Здесь уместно вспомнить, как Джон Серл доказал, что компьютер на самом деле не может думать и понимать язык, — итак, если существует онтологически-философская гарантия того, что машина не представляет угрозы уникальности человека, я спокойно могу ее принимать и играть с ней... Но не является ли это двойственное отноше-

[14] Virilio Paul, op cit, p 113
[15] Ibid, p 148

ние, где «отрицание и приятие неразрывно взаимосвязаны»[16], новой вариацией старинной философской игры с «трансцендентальной иллюзией», практиковавшейся Кантом в связи с понятием телеологии: если я знаю, что компьютер не может думать, я могу действовать так, как если бы он на самом деле мог думать?

Идентификации воображаемые и символические

На другом уровне та же самая двусмысленнсть определяет способ нашего отношения к экранным персонажам.

С одной стороны, мы сохраняем внешнюю дистанцию, понимая, что идет игра с фиктивными образами: «Я знаю, что совсем не таков (не такой смелый, не такой сексапильный), но приятно время от времени забыть собственное «я» и надеть симпатичную маску — таким образом можно расслабиться, сбросить бремя собственного «я», собственной ответственности...»[17]

С другой стороны, экранная персона, которую я творю сам для себя, может оказаться «в большей степени мной самим», чем моя «реально жизненная» персона (мой «официальный» имидж), поскольку в нем наличествуют видимые черты моего «я», которые я не решаюсь эксплицировать в РЖ. Скажем, когда я анонимно играю в MUD, то могу представлять себя в качестве сексуально свободной женщины и вступать в отношения, которые, отважься я на них в РЖ, внесли бы хаос в мое представление о собственной идентичности...

Обе эти стороны, разумеется, неразрывно связаны. Сам факт, что я воспринимаю свой виртуальный образ всего лишь как игру, позволяет мне устранить существующую обычно преграду, мешающую осознанию моей «темной половины» в РЖ и свободно эксплицировать либидонозный потенциал. Когда тихий и застенчивый мужчина выбирает для себя в ВР личину злобной, агрессивной персоны, можно заключить, что таким образом он выражает подавляемую половину своего «я», своей «подлинной личности», или что таким образом «встает на крыло его электронное id»[18]. Однако тот же самый мужчина может заявить, что он — слабый тип, фантазирующий о более агрессивном поведении, чтобы скрыть свою трусость и слабость в РЖ. Реализуя свои фантазии в ВР, мы справляемся с тупиками диалектического противоречия между желаниями и отказом от них. Когда мужчина бомбардирует женщину многозначительными намеками, обещающими ей сексуальное блаженство, лучшим ответом будет: «Уймись, а не то тебе придется выполнять обещания!» В ВР их можно выполнять, ничего не делая на самом деле, и таким образом избежать волнений, связанных с реальной жизненной активностью — я это могу делать, и поскольку знаю, что на самом деле этого не делаю, то не испытываю ни неудобств, ни стыда. Утверждение Лакана «Истина имеет структуру фикции» можно читать следующим образом: я могу артикулировать скрытую истину о своих побуждениях ровно постольку, поскольку отдаю себе отчет в том, что всего лишь играю в игру на дисплее. Секс в киберпространстве не сопровождается контактом «лицом к лицу», здесь имеется лишь внешнее имперсональное пространство, в котором все, в том числе мои собственные наиболее интимные внутренние фантазии, может артикулироваться без всякого сдерживания... Но в этом чистом «потоке желаний» нас, однако, подстерегает неприятный сюрприз — то, что во Франкфуртской школе называли «репрессивной десублимацией»: универсум, освобожденный от привычных сдержек, превращается в универсум беспредельного садомазохистского насилия и безудержного стремления к господству. Обычно киберсексу выдвигают упрек в том, что вместо по-настоящему зажигательного и интенсивного контакта с другим телом мы получаем отчужденную, опосредованную техникой процедуру. Но не этот ли разрыв, эта дистанция от непосредст-

---

[16] T u r c l e Sherry, op cit , p 126

[17] Несколько лет назад в телеинтервью участниц конкурса на наибольшее сходство с Мадонной одна из претенденток в ответ на участливый вопрос журналистки, каково ей быть в чужой шкуре, отказавшись от собственного «я», дала характерный ответ «364 дня в году я вынуждена оставаться в своей собственной шкуре, избавление от нее хотя бы на день дает мне замечательное ощущение свободы»

[18] T u r k l e Sherry, op cit , p 205

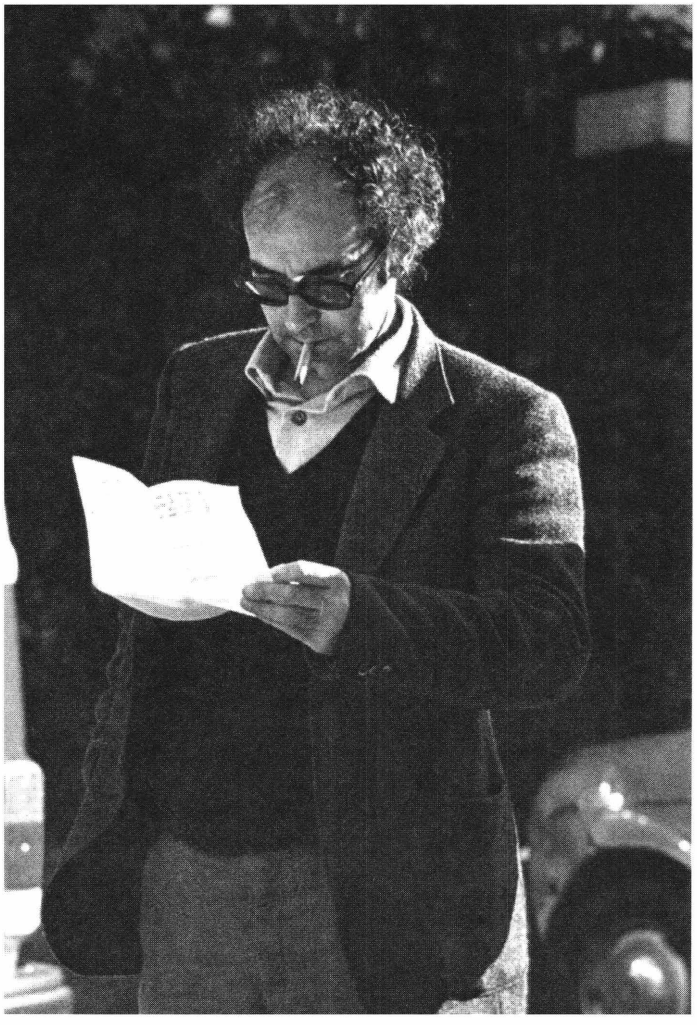
венного Erlebnis, добавляет специфический привкус сексуальному опыту? Люди ведь прибегают к порнографии (или иному сексуально-техническому инвентарю) не только когда им не хватает партнеров из плоти и крови, но и затем, чтобы добавить остроты реальному сексу. Статус и эффект сексуальной добавки таким образом и здесь двусмысленны: можно испортить игру, но можно и усилить наслаждение.

Чтобы концептуализировать два полюса неопределенности, следует обратиться к оппозиции между «проигрыванием» и «прорабатыванием» трудностей РЖ[19]. Я могу следовать эскапистской логике и просто разыгрывать свои жизненные трудности в ВР или же использовать ВР, чтобы выявить множественность и хаотичность компонентов, составляющих мою самость, и таким образом сладить с ними. Во втором случае экран интерфейса функционирует подобно психоаналитику: игнорирование символических правил, регулирующих мою деятельность в РЖ, позволяет эксплицировать подавленное содержание, которое в ином случае я не смог бы встретить лицом к лицу. (В данном случае мы вновь имеем дело с логикой приятия через отрицание: я принимаю свои фантазии, поскольку знаю, что «это всего лишь игра ВР».) Та же самая двойственность воспроизводится в аффектировании киберпространством общественной жизни. С одной стороны, имеется мечта о новом обществе, в котором децентрализованные сети позволят индивидам связываться и строить коллективную политическую систему, прозрачный мир, где не будет места тайнам непроницаемого бюрократического государства. С другой — использование компьютеров и ВР в качестве инструментов перестройки общества приводит к созданию общества внутри машины, сводящей индивидов к изолированным монадам, в одиночестве сидящим перед своими компьютерами и в конечном итоге остающимся в неуверенности относительно того, является ли мужчина или женщина на экране, с которыми они общаются, «реальной» личностью, фиктивной персоной, агентом, совмещающим в себе несколько «реальных» персон, или вообще компьютерной программой. И на этом уровне возникает все та же неопределенность. Но в данном случае неопределенность не является симметричной. Здесь следует ввести лакановскую элементарную дистинкцию между воображаемой проекцией-идентификацией и символической идентификацией. Персона в ВР — это случай воображаемого обмана, поскольку эксплицирует ложный образ меня самого (труса, изображающего в MUD героя) и символический обман, поскольку выдает правду обо мне под маской игры (принимая в игровой форме личину агрессивности, я обнаруживаю свою истинную агрессивность).

Окончание в следующем номере

Перевод с английского Нины Цыркун

[19] Ibid, p 200



Жан-Люк Годар

Годар-критик

О Годаре-режиссере известно по десяткам книг. О Годаре-критике — значительно меньше. А между тем в 50-е годы, предшествовавшие дебюту Годара в режиссуре, опубликовано множество его критических работ. Подобно своим коллегам по «Кайе дю синема», он боготворил американское кино, яростно нападал на отечественное «папенькино кино», поднимал на щит своих собратьев, сумевших добиться постановки. Среди последних были Норбер Нарбонне, Роже Вадим. Не скрывали критики журнала «Кайе дю синема» и своих симпатий к некоторым старшим европейцам — Ингмару Бергману, Жаку Беккеру, Сергею Эйзенштейну, Борису Барнету.

Их тогдашние статьи, часто запальчивые (особенно у Франсуа Трюффо), подчас несправедливые, но написанные ярко и образно, теоретически подготовили эстетику будущей «новой волны». Жан-Люк Годар органично вписался в контекст этой борьбы, которую вели молодые критики за право снимать кино.

Сравнительно недавно в Париже была опубликована книга «Годар о Годаре». Ее составитель Ален Бергала выбрал наиболее характерные статьи Годара-критика. Им предпослано интервью Бергала с мэтром. Фрагменты из этого интервью предваряют и нашу публикацию.

ЖАН-ЛЮК ГОДАР:

«Я не изменился»

Ален Бергала. *Как вы стали критиком?*

Жан-Люк Годар. *Я был знаком с Валькрозом, сыном подруги моей матери, и сначала попробовал предложить свои опусы журналу «Ревю дю синема», где сотрудничали Жак Дониоль-Валькроз, Ло Дюка и Андре Базен Но мне отказали Затем я обратился в «Обжектиф-49» и в листок под названием «Киноклуб Латинского квартала», но им хватало Риветта Кажется, свою первую статью я напечатал в «Газетт дю синема» под названием «В защиту политического кино»[1] Она была о советском кино Я показал ее болевшему тогда Базену Начал публиковаться в «Ар» и «Кайе» Первую статью в «Кайе» я написал о картине Рудольфа Мате «Затухающее пламя» с Маргарет Салливен в главной роли*

Ален Бергала. *Почему вы сначала печатались под псевдонимом Ганс Люка?*

Жан-Люк Годар. *Не знаю Вероятно, чтобы не подписываться Жан-Люк. По-немецки Ганс Люка будет Жан-Люк Видимо, осторожничал, причем из чисто литературных соображений· мне тогда очень хотелось напечатать роман в издательстве «Галлимар» И я взял псевдоним по примеру Астрюка*

Ален Бергала. *А как вы попали в «Кайе»?*

Жан-Люк Годар. *С подачи Трюффо и «Киноклуба Латинского квартала», где царила «банда Шерера»[2]. Я не был знаком тогда с Ромером, но именно он опубликовал в «Ревю дю синема» основополагающую для нас статью о Мурнау, в которой оценивал современное кино Она называлась «Кино как пространственное искусство» В то время Ромер исповедовал скорее правые взгляды, которые немного раздражали Базена с его ультралевыми убеждениями Риветт олицетворял своего рода кинематографический экстремизм. Я же всегда писал вслед за другими. И снимать кино я начал после Ромера и Риветта. Ромер в содружестве с Жеговом[3] снял много узкопленочных фильмов Вспоминается «Крейцерова соната», немая картина, ибо тогда нельзя было писать звук на узкой пленке. Ромер и Риветт были авторитетами для меня. Риветт был силен в теории, а Ромер в анализе фильмов*

Ален Бергала. *В ваших статьях чувствуется некоторая партизанщина по отношению к базеновской ортодоксальности. Вы нисколько не разделяли его культ «план-эпизода», вы восхищались монтажом.*

Жан-Люк Годар. *Во мне всегда сидел дух противоречия. Базен проповедовал эпизод, а я спрашивал себя чем хуже классическая раскадровка? Мы показывали друг другу статьи. Мнение других имело большое значение. Одобрение было равнозначно резолюции «в набор». Как у отцов церкви, которые показывают друг другу свои тексты Помнится, я написал статью о втором варианте фильма Хичкока «Человек, который слишком много знал». Шерер пришел в ярость По его мнению, фильм не удался, был сделан левой ногой. . И статью он зарубил. Базен был режиссером, который не снимал фильмов. Он занимался кинематографом, рассказывая о нем, как коммиявояжер о своем товаре. Если мне нравился какой-то фильм, а Риветт считал его дерьмом, я утверждал то же самое. В наших отношениях было что-то от сталинщины. Риветт присвоил себе право декларировать истину в последней инстанции, и я некоторое время поддерживал его По отношению к другим я вел себя более независимо. Как и Трюффо, я имел пристрастие к средним французским фильмам.*

Ален Бергала. *В своих статьях вы часто пишете о сюжете. Скажем, в таком-то фильме он современный и хороший, а в таком-то нет. Любопытно, что после съемок «На последнем дыхании» вы говорили, что в картине нет сюжета. А что вы сегодня думаете?*

Жан-Люк Годар. *Я действительно считаю, что в моих первых фильмах нет сюжета. Если сравнивать с другими видами искусства, то в кино меня всегда удив-*

Печатается по Godard par Godard P, Flammarion, 1989

[1] Годар ошибается Первая его статья в «Газетт» была о фильме Джозефа Манкевича «Дом для посторонних»

[2] Так называли группу молодых критиков (будущих именитых режиссеров «новой волны»), писавших в «Газетт дю синема» и «Кайе дю синема» Ее лидером считался Эрик Ромер, настоящее имя которого — Жан-Мари Морис Шерер

[3] Поль Жегов (1922 — 1983) — сценарист, диалогист, режиссер

лял тот факт, что можно начать работу на пустом месте Не понимаю, зачем люди пишут сценарии, хотя их никто не читает, за исключением актеров, которые делают это, чтобы подсчитать, сколько фраз надо произнести, и знать, что делать в кадре. В кино можно начать снимать картину буквально с нуля

Ален Бергала. *В ваших рецензиях в «Кайе» чувствуется свой почерк. С одной стороны, вы отдаете дань свойственной журналу риторике, с другой — пишете «голую» критику.*

Жан-Люк Годар. *В то время в «Кайе» весьма ценили «красивый слог», восходящий к XVIII веку Я же начал с чтения современной литературы, с Селина, а уж потом обратился к классикам. Я воспринимал сотрудничество с «Кайе» как литературную деятельность*

Ален Бергала. *Легко или трудно вам писалось?*

Жан-Люк Годар. *Всегда трудно И в последний момент. Но в этот последний момент я испытывал оргазмическое наслаждение.*

Ален Бергала. *Снимая кино, вы испытываете то же самое?*

Жан-Люк Годар. *Я не изменился По-прежнему тяну до последней минуты Даже когда пытаюсь писать обрывки фраз для сценариев. В этом таится радость, которую испытывают в творчестве и, наверное, при родах Сначала чувствуешь боль, за которой следует удовольствие, присущее всякому акту созидания, когда из ничего рождается нечто*

Ален Бергала. *Может быть, вы приступаете к написанию сценария в последнюю минуту, чтобы не оставалось времени на переписку и поправки?*

Жан-Люк Годар. *Совершенно верно. К тому же я убежден, что при наличии достаточного материала монтаж все исправит*

Ален Бергала. *И как вы тогда поступаете?*

Жан-Люк Годар. *Безжалостно режу, рискуя лишить фильм убедительности. Но если имеется крепкий сюжет, убедительность не проблема.*

Ален Бергала. *Почему вы в бытность критиком уделяли такое внимание Николасу Рею?*

Жан-Люк Годар. *Я любил многих режиссеров, слыша, что о них говорили другие в «Кайе» Но не слишком в это вникал. Истинное понимание пришло позже Мне, скажем, понадобилось много времени, чтобы понять и оценить Хичкока. Мне помог в этом один из его самых некоммерческих фильмов «Я исповедуюсь». И мне казалось, что такое сочетание квазидокументальности и религиозной наполненности доступно, кроме Хичкока, только Николасу Рею.*

Ален Бергала. *Что же вам мешало сразу оценить Хичкока?*

Жан-Люк Годар. *То, что о нем говорили другие и в первую очередь Шаброль и Ромер, которые опирались больше всего на литературную сторону. Даже Трюффо в беседе с ним больше говорит о тематике и сценариях. Сам я довольно поздно обнаружил, что он был творцом формы, художником-живописцем, что о нем надлежало говорить, как о Тинторетто, не ограничиваясь рамками сценария, саспенсом или религиозностью. Я это понял после того, как один за другим посмотрел семь-восемь лучших его фильмов.*

Ален Бергала. *Базен тогда особенно восставал против Хичкока, ибо считал, что в его картинах нет сюжета.*

Жан-Люк Годар. *Мы вслед за Риветтом писали о роли режиссуры, хотя это выражение пришло из театра. Базен имел в виду классическое представление о сюжете, и у нас с ним не было оснований для споров.*

Ален Бергала. *Быть может, сюжеты фильмов Николаса Рея были вам ближе, чем хичкоковские Вы часто бывали в редакции «Кайе»?*

Жан-Люк Годар. *Это был наш дом, я бывал там чаще других. Мы собирались в «Кайе» после двух часов, затем шли в кино и возвращались туда вечером Долгое время я занимался рассылкой журнала подписчикам. Этим охотно занимались Лиди Майе и Валькроз. Иногда нам помогал и Ромер Я этим занимался ежемесячно.*

Ален Бергала. *В некоторых статьях вы предпочитаете Бергмана Висконти*

Жан-Люк Годар. *У меня сохранилось это предпочтение. Хотя сегодня я лучше понимаю Висконти — особенно его последние фильмы, — в отличие от Бергмана, кстати сказать. Однако мне больше по душе то ощущение кино, которое свойственно Бергману, чем Висконти*

Ален Бергала. *В то время вы среди лучших фильмов неизменно выделяли работы Джона Форда Что привлекало вас в Форде?*

Жан-Люк Годар. *Форд исповедовал мысль, что кино — это только кино, что в нем все должно быть просто. Этот человек неизменно обращался к одним и тем же сюжетам. Это обычно свойственно писателям, особенно европейским. И еще меня привлекал документализм его фильмов — лошадь, поющий человек, девушка, пейзаж и... все Так он поступал всю жизнь Его можно назвать абсолютным режиссером.*

Ален Бергала. *После фильма «На последнем дыхании» вы продолжали бывать в «Кайе»?*

Жан-Люк Годар. *Да, долгое время. Это был мой настоящий дом. Анна*[4] *была недовольна тем, что я ходил в «Кайе», как другие ходят в кафе или в бильярдную. Но я не уступал ей, я хотел быть, если можно так выразиться, «на гребне событий».*

Ален Бергала. *А другие поступали так же?*

Жан-Люк Годар. *Кажется, так продолжалось до 1968 года*[5].

ЖАН-ЛЮК ГОДАР

Главенство сюжета

Людей, которые испытывают глубокое и постоянное восхищение Альфредом Хичкоком, «Шантажом» и «Дурной славой», можно пересчитать по пальцам. Это восхищение одних на фоне неприятия других невольно порождает вопрос: в чем секрет Хичкока?

Невозможно заинтересовать зрителей обстоятельствами жизни современного человека, забывая не столько о самом мифе о смерти Бога, сколько о пагубных последствиях, которые этот миф вызывает.

Приглядитесь к вересковым зарослям, к заброшенным усадьбам, к мрачной поэзии американских городов, к судам на реке, пустынным аллеям, и разве ваше сердце не сожмется от всего этого мрака, от свидетельства существования перед лицом смерти? Режиссер выводит свои замыслы на уровень языка. Все эти умело выбранные эффекты призваны придать событиям на экране высокое значение. Кино бросает вызов действительности, но и не отворачивается от нее, и если ее воспроизводит, то лишь затем, чтобы придать недостающий стиль.

«Напрасно говорят, что человеку свойственно искать покоя. На самом деле людям нужно действие, и они его находят сами, если жизнь за них не постарается». Так сказано Шарлоттой Бронте, и ее слова могли бы повторить и Клейст, и Гёте. На тему Фауста самый немецкий из заокеанских режиссеров создает блестящий парафраз, сочетая взволнованность и ясность взгляда. Истинно германский колорит искусства Хичкока проявляется после «Жильца». И те, кто упрекает его в склонности к болезненной и фальшивой декламации, те убогие умы, которые приветствуют низость, могут убедиться, с какой последовательностью Хичкок обходится с сюжетом в своих фильмах. Следуя по стопам Достоевского, он превращает идею в тайную пружину драмы.

Он знает, что кино — это искусство контрастов как в описании обыденной жизни, так и сердечных дел. Но если «Тень сомнения» не лучший фильм Хичкока, то в том же смысле, в каком «Проклятые» не лучший у Ланга. Он лишь подтверждает, что режиссура не нуждается в тщательно прописанном сценарии. Следует понять, что вся изобретательность американских фильмов, их молодой задор заключаются в придании смысла режиссуре через сюжет, французское же кино все еще живет непонятным пристрастием к сатире и, поглощенное страстью к красивому и живописному, забывает о точности и верности в передаче сюжета и потому рискует скатиться в пропасть.

Увидев «Незнакомцев в поезде», иные критики отказывают теперь Хичкоку в своем восхищении, перенося его на ренуаровскую «Реку». Вот мне и хочется спросить тех, кто так долго и настойчиво критиковал Ренуара за то, что он живет в Голливуде, не являются ли они «незнакомцами в поезде», замышляющими свое черное дело?

1952

[4] Имеется в виду Анна Карина, в то время жена Годара и актриса в его фильмах

[5] Май 1968 года, отмеченный бурными антиправительственными выступлениями студенчества, расколол интеллигенцию Изменился и состав редакции «Кайе дю синема»

Только кино

Если бы не было кино, похоже, одному Николасу Рею пришло бы в голову его выдумать. Легко представить себе Джона Форда в качестве адмирала, Роберта Олдрича — на Уолл-стрит, Рауля Уолша новым Генри Морганом под карибским небом. А что подобное применение своим силам сможет найти постановщик «Джонни Гитар», представить себе невозможно. Такие режиссеры, как Логан и Тешине, могут преуспеть в мюзик-холле, Преминджер — в литературе, Брукс — в начальном образовании, Фуллер — в политике, Кьюкор — в рекламе. Но не Николас Рей. После просмотра таких картин, как «Джонни Гитар» или «Больше, чем жизнь», уже трудно не сказать: вот человек, который живет одним кинематографом, вот человек, который ничего не добьется на литературном поприще, на сцене, еще где-то, зато на экране он фантастически прекрасен. Николас Рей по природе своей моралист. Это и объясняет тот факт, что он существует постольку, поскольку работает в кино.

Все, как и я, считающие, что роман Лоренса «Пернатый змий» — лучший роман XX века, наверное, не удивятся, если я скажу, что Николас Рей держал в руках самый актуальный сюжет, но подошел к «Горькой победе» как к развлечению в промежутке между более серьезными работами. Поэтому персонажи «Горькой победы» получились банальными. Но фильм интересен другим. Хочется отметить стремление использовать особенно кричащие краски: оранжевые рубахи цыган, зеленые юбки, фиолетовые автомобили, синие и красные ковры... Все это очень напоминает живопись Ван Донгена. Контрастностью цвета достигается глубина кадра в широком формате (при отсутствии возможности использовать объектив с фокусным расстоянием более коротким, чем в 50 мм).

Короче, «Горькая победа» удалась наполовину, ибо Николаса Рея эта работа интересовала тоже лишь наполовину. Удача обусловлена исключительно тем, что фильм снят изобретательно, а это связано с природой таланта Рея, автоматически проявляющего себя даже помимо воли режиссера.

1957

Франсуаза Арнуль в фильме «Кто знает?»

Веские доказательства

Было бы неверно недооценивать «Кто знает?» лишь потому, что этот фильм ничем не отличается по интонации от «И Бог создал женщину...», и обе картины снял один режиссер — Роже Вадим. Большинство его собратьев еще снимают безделки. Скепсис критиков понятен: следует ли восхищаться Вадимом только пото-

му, что он так естественно делает то, что уже давно должно было бы стать привычным для французского кино? Что может быть более естественным, чем желание «дышать воздухом времени»? Стало быть, не стоит поздравлять Вадима с тем, что он уловил дух современности. Мне могут возразить: если Роже Вадим — лучший из молодых французских режиссеров, то в чем его заслуги? Что же, поищем. Где они? В фильме «Кто знает?». Сомнительно? Нет, именно там.

Возьмем сначала сценарий. Он написан по роману Вадима десятилетней давности. По совету продюсера Рауля Леви действие перенесено из Парижа в Венецию. Да еще добавлена полицейская интрига, взятая из другого романа, права на который были приобретены Леви. В кино это не редкость. В результате получился довольно банальный сценарий, не хуже «Немедленного действия» Мориса Лабро. И если он чем-то интересен, то исключительно тем, что автор делает более жизненными, чем в любой другой французской мелодраме, характеры героев. (За исключением картины Жана Ренуара «Ночь на перекрестке».) Сила Вадима еще и в том, что он рассказывает про то, что хорошо знает, показывая людей, которых ежедневно встречает на каждом шагу. Но главное, что через своих героев он говорит о себе, своих достоинствах и недостатках. Отсюда — новая интонация в диалогах и смелая режиссура, отметающая любые комплексы и предрассудки.

Вероятно, это сильнее ощущалось в «И Бог создал женщину...», чем в «Кто знает?». Первый был скорее авторским фильмом, а второй — режиссерским. И уж если угодно искать в «Кто знает?» влияние Орсона Уэллса в построении и глубине кадра, я связываю это с тем обстоятельством, что Вадим, как и автор «Аркадина»[6], очень четко обрисовывает своих персонажей. Вадим не идет вслед за дебютантами, у которых за спиной пять лет посещения Синематеки и которые рассуждают так: я проделаю такое-то движение камеры, она зафиксирует персонажей с той или другой стороны — и только потом начинают задумываться о том, что на уме у их героев, что следует делать и говорить персонажам. Нет, Вадим работает иначе. Сперва точно определяются намерения и линия поведения героев, а режиссура определяется логикой действия. Вадиму скоро суждено выдвинуться в крупные режиссеры, потому что он понял самое важное и компонует эпизод исходя не из абстрактного представления о снимаемой сцене, а как раз напротив — из идеи сцены; иначе говоря, драматургия приводит его к идее плана. Но я охотно соглашусь, что второй фильм Вадима менее личностный, чем первый. И в то же время более изысканный и более загадочный. Персонажи в «Кто знает?» сняты после любви, а не до нее. Так, сцена купания Софи (Франсуаза Арнуль) не случайно обрывается в тот самый момент, когда она выпрямляется в ванне. В фильме «И Бог создал женщину...» нежность обволакивается эротикой. В «Кто знает?» происходит обратное...

1957

Прыжок в пустоту

Неужто это рассказ о полной страстей жизни Амадео Модильяни? Уж лучше обратиться к Ван Гогу. Неужто это хроника жизни Парижа в первые годы после войны 1914 — 1918 годов? Уж лучше обратиться к книжкам Мориса Сакса. Неужто это дневник великого художника? Уж лучше прочитать и увидеть «Дневник сельского священника». Неужто перед нами история бедолаги, безумца, негодяя, гения? Приключенческий это фильм или история любви? И в первую очередь — фильм ли это? Ответ на последний вопрос не очевиден. Для этого мы должны прежде ответить себе: что такое кино?

Если, как утверждает реклама, «Монпарнас, 19» — самый волнующий фильм Жака Беккера, то исключительно потому, что он грамотно снят, что уровень зрительной оси соответствует движению крана, оптической панораме, наездам камеры, неизменно вызывая один вопрос: что же такое кино?

Достоинство «Монпарнаса, 19» в том, что это «кино наоборот». Обычно великий фильм потому и велик, что облагораживает то, из чего создается, выявляет его

[6] Имеется в виду фильм Орсона Уэллса «Тайное досье» («Мистер Аркадин»)

Жерар Филип и Лили Пальмер
в фильме «Монпарнас, 19»

красоту. Уэллс, Эйзенштейн, Мурнау снимали не то, что и без их участия прекрасно, а то, что становится прекрасным потому, что они так это сняли.

«Монпарнас, 19», напротив, является, вероятно, первым абсолютно отрицающим фильмом. Не имеет значения, что сие частично связано с рядом непредвиденных обстоятельств, возникших в подготовительный период или во время съемок (смерть Офюльса, контроль на съемках со стороны дочери Моди, расхождения с Жансоном[7]). Но факт налицо: «Монпарнас, 19» не докажет вам, что Модильяни любил Жанну, или что Беатрис любила Моди, или что Париж — фантастический город, или что женщины прекрасны, а мужчины омерзительны, или что любовь — приятная вещь, а писать картины мучительно, или тем более что искусство — важнее всего на свете, или что все на свете важнее искусства. Нет! «Монпарнас, 19» не докажет вам, что два плюс два — четыре. Его правда — в отсутствии предмета для разговора. Его правда — отсутствие правды. «Монпарнас, 19» доказывает лишь то, что два минус два — ноль.

Жак Беккер не поддался искушению сделать нечто непререкаемое. Он поддался притягательной силе бездны. «Монпарнас, 19» вызывает головокружение. И кроме того свидетельствует об определенном мужестве.

«Монпарнас, 19» — это фильм о страхе. В этом смысле ему можно было бы предпослать титр: тайна режиссера. Ибо, примешивая свое безумие в расстроенную психику Модильяни, Жак Беккер неумело, но искренне позволяет проникнуть в тайну творчества и делает это куда лучше Клузо, который снял Пикассо за работой. Точно так же, как современный роман — это страх перед чистым листом, современная живопись — страх перед чистым холстом, скульптура — страх перед необтесанным камнем, современный фильм может иметь право на страх перед камерой, актерами, диалогами, на боязнь монтажа. Я готов отдать все послевоенное французское кино за одну плохо сыгранную, плохо снятую, но изумительную сцену, когда Моди просит пять франков за рисунок на террасе ресторана «Куполь».

И тогда, но только тогда все становится привлекательным в этом огорчительном фильме. Все начинает звучать точно в этом архифальшивом фильме. Все озаряется светом в этом полном мрака фильме. Ибо тот, кто прыгает в бездну, уже не обязан давать отчет тем, кто за ним наблюдает.

1958

Бергманорама

О ретроспективе фильмов Бергмана

Существует два рода режиссеров: те, кто ходит по улице опустив голову, и те, кто ходит с высоко поднятой головой. Первые, чтобы увидеть происходящее вокруг, вынуждены часто поднимать голову, смотреть направо-налево, фиксируя то, что попадает в их поле зрения. Они видят. Вторые ничего не видят, они смотрят обращая внимание лишь на то, что им интересно. Когда они приступают к съемкам, плавные кадры первых будут полны воздуха (Росселлини), а вторых — плотны до миллиметра (Хичкок). У первых мы обнаруживаем хаотичную раскадровку, но зато поразительную чувствительность к искушению случайностью (Уэллс), а у вторых — тщательно рассчитанные движения камеры будут обладать собственной абстрактной ценностью движения в пространстве (Ланг). Бергман скорее всего принадлежит к первой группе, то есть к свободному кино, а Висконти — ко второй, то есть к логически выстроенному кино.

Кино — не профессия. Это искусство. Это не общность. Тут ты всегда одинок. Один на съемочной площадке, как один перед листом бумаги. А для Бергмана быть одному — значит задавать вопросы. А делать фильмы — значит отвечать на них. То есть быть романтиком чистой воды.

Разумеется, из числа всех современных режиссеров он единственный, не порывающий открыто с дорогими авангардистам 30-х годов методами, которые они демонстрируют на каждом фестивале экспериментальных и любительских филь-

[7] Поначалу фильм должен был снимать Макс Офюльс Сценарий Анри Жансона был переделан режиссером, и это не обошлось без конфликта

мов. Но это скорее всего проявление смелости со стороны постановщика «Жажды». Этот хлам он сознательно оставляет другим. Все эти планы озер, лесов, трав и туч, все эти мнимо странные углы съемки, изысканные контражуры не являются в эстетике Бергмана абстрактной игрой камеры или операторской смелостью; напротив, они включаются в психологию персонажей в точно определенный момент, когда Бергману надо выразить некое неуловимое чувство.

О чем мы подумали, когда на экраны вышла картина «Лето с Моникой»? Оказалось, что Бергман уже сделал то, чего недоставало французским режиссерам. «Моника» была уже раньше фильмом «И Бог создал женщину...», но в превосходном изложении. И финал «Ночей Кабирии», когда Джульетта Мазина смотрит в камеру, уже существовал в предпоследней части «Моники».

Лично я отдаю предпочтение «Монике», а не картине «Чувство» Висконти, а также «политике авторов», а не «политике режиссеров». Мало кто станет сомневаться, что среди европейских режиссеров Бергман, за исключением Ренуара, является самым характерным представителем авторского кино. Картина «Тюрьма» — наглядное тому подтверждение... Я восхищаюсь «Белыми ночами»[8], но люблю «Улыбки летней ночи».

1958

Борис Барнет

Лет десять назад два десятка случайных зрителей хихикали на просмотре фильма Бориса Барнета «У самого синего моря». На просмотре «Борца и клоуна», снятого Барнетом в 1957 году, в Синематеке не было свободных мест, как на фильмах Пабста или Фейдера. Но все, за исключением вашего покорного слуги и его друга Риветта, лишь морщились, взирая на эту чрезвычайно милую оперу-буфф в «совколоре». Однако только идиоты и люди с каменным сердцем могут не подпасть под очарование фильмов Барнета.

Разумеется, «Борец и клоун» — заказной фильм, но наш друг Борис обладает собственным стилем, который помогает ему спасти все, что можно спасти. И потому «Борец и клоун» не хуже других фильмов. Пресловутый «любовный треугольник» сегодня эффективнее работает не у Рауля Уолша, а именно у Бориса Барнета.

Этот стиль налицо в крупных планах мужественной воздушной гимнастки, чьи ресницы вздрагивают в такт с ее сердцем. Он налицо в превосходных общих планах, словно выстроенных по линейке, как французский парк. Он налицо в редких панорамах, во время которых низошедшая благодать внезапно склоняет режиссера от импровизации к подробностям. Он в той гениальной повествовательности, которая превращает всех персонажей в прирожденных рассказчиков. Он очевиден, этот несравненный стиль, который умрет вместе с кинематографом. А пока я кричу: «Да здравствует Борис Барнет и его «Борец и клоун»!»

1959

Предисловие, перевод с французского и примечания А.Брагинского

[8] Фильм Лукино Висконти

Михаил Названов
в фильме «Жди меня»

МИХАИЛ НАЗВАНОВ

«Проклятая картина»

Письма к Ольге Викландт со съемок фильма «Иван Грозный»

...вопиюще и свидетельствующе.
Из Второго послания
Курбского Ивану Грозному

В конце мая 1942 года, когда С. М. Эйзенштейн готовился к постановке нового фильма, в Алма-Ату в эвакуацию приехал Театр имени Моссовета. Через месяц театр показал премьеру — «Олеко Дундич», где в роли легендарного полководца Первой Конной блистательно дебютировал неизвестный молодой артист. Спектакль имел огромный успех. Весь город, куда к этому времени съехалось немало столичной публики, заговорил о темпераментном и тонком актере. Так началась слава Михаила Названова.

Высокий, статный, с аристократической внешностью, он словно самим провидением был послан на роль князя Курбского в новом фильме, задуманном великим режиссером. После первой же фотопробы, 6 июля, Названов без колебаний был утвержден на эту роль.

Съемки «Ивана Грозного» — по крайней мере для исполнителя роли Курбского — начались почти год спустя. За это время Названов сыграл свою первую роль в кино — в фильме «Жди меня». Во всем облике его героя зрителей тронули какие-то неподдельные тоска и обреченность. Это была не просто игра, а печать судьбы самого артиста.

1 мая 1935 года двадцатилетний Миша Названов, начинающий актер МХАТа, ученик В.Качалова и В.Топоркова, был арестован по доносу за рассказанный им анекдот и осужден по 58-й статье на пять лет лагерей. Тяжелый труд на лесоповале в Ухтпечлаге («Я сидел в унылом бараке за 600 — 700 км от железной дороги и 200 км от медицинской помощи и с горечью смотрел на пораженную гангреной ногу», — писал он в одном из писем); самодеятельность в гулаговском клубе; наконец, работа в театре города Ухта, где формировался и рос в нем настоящий художник; после освобождения неустроенная одинокая жизнь и работа в Крымском драмтеатре; эвакуация во Фрунзе к нищенствующей в ссылке матери;

Михаил Михайлович Названов (1914 — 1964) — заслуженный артист РСФСР, трижды лауреат Государственной премии СССР Работал в Театре имени Моссовета, Московском театре имени Пушкина, МХАТе

Ольга Артуровна Викландт (1911 — 1995) — народная артистка России, лауреат Государственной премии СССР, актриса Театра имени Моссовета и Московского театра имени Пушкина

Ольга Викландт
в фильме «Русские люди»

отчаянная поездка в Чимкент, где его принимают в труппу Театра имени Моссовета; полуголодное существование, неопределенность положения — все это непросто стереть со своего лица даже актеру.

Рассказывают, что во время войны на сеансах фильма «Жди меня» люди рыдали. Война разъединила и разбросала сотни тысяч семей, родных и любимых. И это острое чувство разлуки с любимой женщиной Названову суждено было испытать очень скоро самому. В Чимкенте он познакомился с актрисой Ольгой Викландт. Они полюбили друг друга на всю жизнь и стали мужем и женой. Наконец-то Названов обрел счастье и семейный очаг. Но в августе 1943 года вместе с Театром имени Моссовета Ольга Викландт возвращается в Москву.

«Сегодня я решил повесить себе на грудь объявление: «Эшелон ушел — я остался сниматься!» — так надоели мне люди, задающие один и тот же вопрос из праздного любопытства». Эта фраза из первого письма Названова много говорит о его положении и состоянии: ведь въезд в Москву ему, бывшему узнику ГУЛАГа, был запрещен. Получение пропуска означало бы для него фактическую реабилитацию. А такого пропуска не было. Впереди — долгие, унизительные хлопоты.

По договору с киностудией съемки Названова должны были бы закончиться в первой половине ноября. Но проходили недели, месяцы... Несмотря на популярность, он был одинок, и ему не с кем было поговорить по душам. Каждый день, даже под утро после ночных съемок, при свече, когда отключали электричество, он писал жене письма на десяти и более страницах.

В этих письмах-дневниках он подробно описывает весь свой день: съемки, житье-бытье в гостинице, хождения по базарам, выступления, встречи с фронтовиками, стычки с администраторами киностудии, бесконечные прошения в правительственные органы, театральные сплетни, раздумья о своей судьбе. Каждое его письмо — это свидетельство того, как человек боролся за свое достоинство, за право на творчество, за право иметь и охранять свой личный мир.

Уникальная историческая ценность этих писем в том, что они зафиксировали почти весь ход работы над фильмом «Иван Грозный» изо дня в день, иногда с точностью до часа. (О создании фильма вообще досадно мало документального материала, многие рассказы о нем написаны по памяти.)

Нетерпение, страстное желание соединиться с любимой в Москве определили двойственное отношение Названова к фильму: он понимал, что создается великое произведение, но бесконечные простои и неопределенность положения выводили его из себя. Однако в деталях, цифрах, датах он всегда остается предельно точным.

Писем свыше двухсот, и, будь они опубликованы целиком, они, как свидетельство ушедшей эпохи, конечно, воссоздали бы более полную картину жизни Алма-Аты в годы войны, чем выдержки, касающиеся самих съемок «Ивана Грозного», которые мы предлагаем вниманию читателя.

Письма и фотографии публикуются по оригиналам, хранящимся в личном архиве Игоря Алексеевича Гаврилова и Натальи Вячеславовны Москвитиной, племянницы О.А.Викландт.

29 сентября 1943

Лялюша, родная моя, любимая!

Вот и нет тебя в этой комнатке, где каждая мелочь хранит еще тепло рук твоих, а воздух еще полон твоим дыханием. День прошел у меня в заботах, но красный фонарик уходящего поезда стоял у меня перед глазами. Ты права: может быть, лучше было уйти, не дожидаясь отхода! Очень уж символична эта минута: уходящие в тьму вагоны и пустой перрон.

Господи! Как бы я хотел принять на себя всю тяжесть твоих дорожных разговоров и московских хлопот и неприятностей. Милая моя, чудная, душенька моя! Верь, моя желанная, что все будет хорошо. Наша любовь — великая сила: она сокрушит многое и доведет нас и до Москвы.[...]

2 октября 1943, 10.30 вечера

[...] Сейчас около четырех часов смотрел материал: бракованную зимнюю натуру и потом всю «Казань»[1] подряд. Материал превосходный, разнообразный, яркий и динамичный. Очень мало где чувствуется бутафория. Великолепно множество планов по рисунку и планировке. [...] У меня все благополучно, кое-что хорошо, два-три плана отличных, но есть вещи, требующие пересъемки, маловыразительные и пережаты. [...]

22 октября 1943

Милая моя, золотая моя девочка! Если бы ты знала, как мне тяжело на сердце, как я нуждаюсь в твоем ободряющем слове, в твоей поддержке, в простом объятии твоих ласковых и нежных рук! Тревога за тебя и волнение мое перешли уже всякие границы. Подумать только: я до сих пор даже не знаю, доехала ли ты?! [...]

Был в студии. Приехали сразу Абрикосов[2], Бучма[3], Черкасов[4]. Как собрались мы вместе да напялили на нас парчу — красиво и величественно. Говорил с Эйзенштейном. Он сказал, что к концу года надеется перевести группу в Москву. [...]

25 октября 1943, 5 часов дня

[...] Зашел на студию, и опять не хотелось верить, что я участвую в этих съемках. Величественный собор, одеяния, митрополит Мгебров[5], гроб, горение свечей, запах ладана и вполголоса переговаривающиеся серьезные фигуры Эйзенштейна и Москвина[6], распростертый у гроба царь в монашеском одеянии — все это было величественно и жутковато... На кресле сидит приехавший из Москвы консультант — архимандрит московский! [...]

29 октября 1943

[...] Вчера впервые выстроились в Успенском соборе сорок попов, бояре, иностранцы, царь в полном облачении и мы с Абрикосовым в костюмах и гримах. Зрелище величественное, хотя мне уже костюм кажется недостаточно эффектным. Долго гадали: с бородой или без бороды, но я, учитывая маленький подбородок свой и детские губы, настоял на бороде и усиках. [...]

5 ноября 1943, 4 часа дня

[...] Снимали исключительно живописный план: собор, во всю глубину идет крестный ход — Пимен, служки, священники (150 человек), бояре. Из-за кадра

---

[1] «Осаду Казани» снимали с середины мая до конца августа 1943 года в селе Каскелен, к западу от Алма-Аты, где стояла кавалерийская часть В своей первой сцене — в сцене присяги — Названов снялся 6 июля Еще две его сцены — со стрелой и с татарским пленником — были сняты 19 и 29 августа

[2] А.Л Абрикосов (1906 — 1973) — актер, исполнитель роли боярина Федора Колычева, в дальнейшем митрополита московского Филиппа

[3] А.М Бучма (1891 — 1957) — актер Киевского театра имени Франко В фильме «Иван Грозный» исполнял роль Алексея Басманова

[4] Н К Черкасов (1903 — 1966) — актер Ленинградского театра драмы имени Пушкина, эвакуированного во время войны в Новосибирск, исполнитель роли царя Ивана Грозного

[5] А.А.Мгебров (1884 — 1970) — в то время актер Ленинградского театра драмы имени Пушкина, в фильме «Иван Грозный» снимался в роли архиепископа Пимена

[6] А Н Москвин (1901 — 1961) — оператор фильма «Иван Грозный»

спиной выводим мы с Абрикосовым царя к постаменту в середине собора. Разворачиваемся, бьем челом по-боярски, и начинается золотой дождь.

Накануне съемка была мерзкая. Все превратилось в какой-то аттракцион для зрителей. За неимением в Алма-Ате цирка все считают своим долгом побывать на «Грозном», и все снимают для кого-то из нужных администрации людей, смешки, переговоры, спешка и вообще несерьезно и несолидно. Вчера было лучше, так как снимали ответственный кусок — речь царя. Все в восторге от него.

Я пока «играю фон» и с нетерпением жду самой интересной актерски сцены с Анастасией. Иногда вдруг загораюсь и ролью, и картиной, но тоска, сосущая сердце, разлука и острое желание скорей увидеть тебя в основном заставляют смотреть на съемки как на неприятное препятствие и отсчитывать снятые планы и прошедшие дни. [...]

10 ноября 1943

[...] 6-го был у меня кошмарный день. В доме ни крошки к празднику. Отправился с утра на промысел. Сначала к черту на рога — реализовать ордер на костюм. Погода была жуткая: мокрый снег с хлопьями, скользко, грязно. Отправился в ОРС киностудии, чтобы получить паек. Там в течение *четырех часов* претерпевал унижения от хамья в лице начальника ОРСа киностудии. Последнему едва не набил жирную морду. Пайка не смог отоварить нигде — всюду было смертоубийство, дважды ходил в студию и на вырученные за хлеб деньги получил злополучные пол-литра водки.

Домой шел в седьмом часу, голодный, усталый и злой, как черт. Ноги разъезжались, снег забирался за шиворот, в руках, в пустой сумке, позвякивали пустые банки. [...] Дома умылся с ног до головы, побрился, вымыл голову, надел чистое белье — и только тогда приобрел способность с юмором посмотреть на свои злоключения. [...]

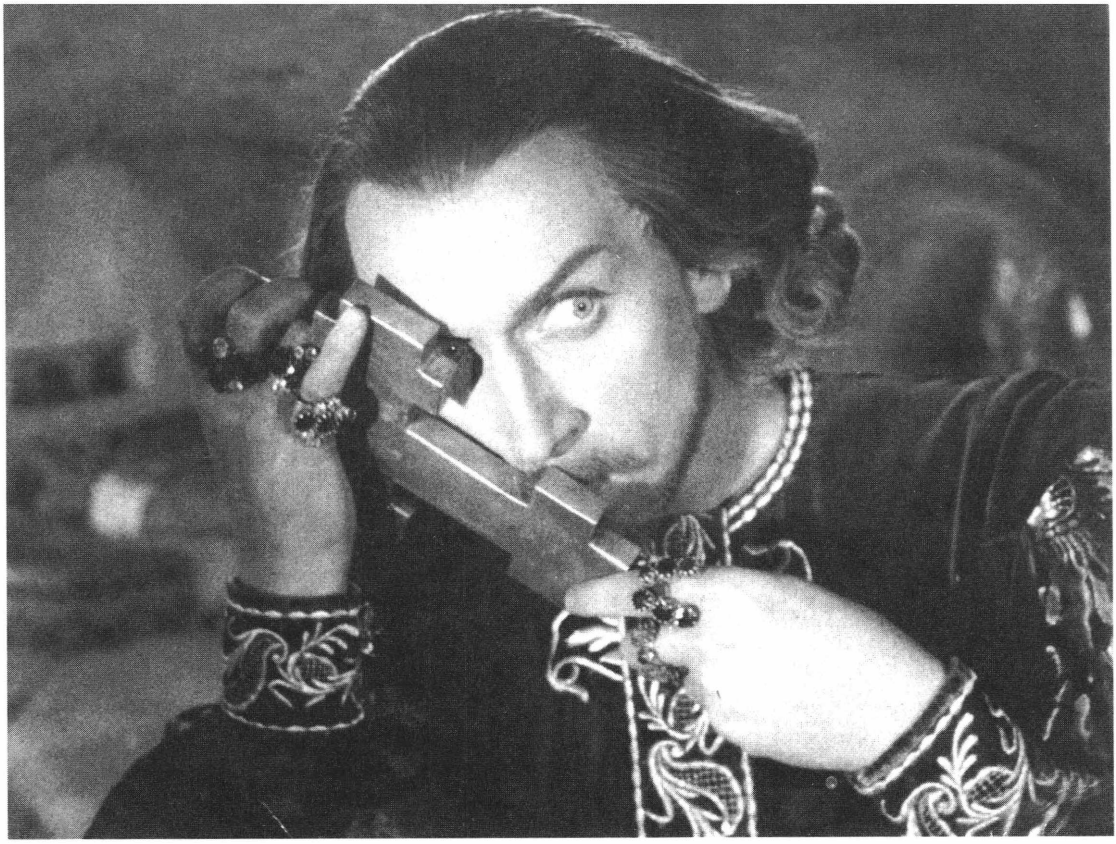
Л.Целиковская и М.Названов в фильме «Иван Грозный»

12 ноября 1943

[...] За эти два дня впервые вкусил я всю сладость ночных съемок. Оба раза пришел домой в десятом часу утра. 10-го съемка была убийственно тяжелая и непродуктивная. Холод в павильоне адский, валит пар изо рта, ноги зябнут, а погреться, отдохнуть негде, даже иногда не сразу стул найдешь. Черкасова впервые видел в истерическом состоянии. Он 18 дней не спит.

Сняли (2-й раз) «Золотой дождь». Планы все средние, не дающие пищи актерской. Вчера съемка была для меня по «Собору» — решающая. Снимали все мои крупные игровые планы. К счастью — с вечера, так что силы были, и грим и глаза — свежие. Два часа 35 минут стоял на одном месте, репетируя и снимаясь, почти не присев. Сняли 14 крупных планов. Говорили вчера, что получилось очень хорошо, хотя выражение лица насмешливое, а не восторженное. Думаю, что это ничего, так как среди безоблачного обожания царя должна быть нотка зависти и иронии, из которой потом вырастет измена.

Вообще я пока съемками недоволен. Все сводится к изобразительно-



М.Названов в фильме «Иван Грозный»

му, а не актерскому процессу. При чтении сценария воображение мое мне больше подсказывало, чем диктуется и требуется со стороны Эйзенштейна. Вообще холодная, бездушная и, увы, бестолковая атмосфера. Но тем не менее тщательность рисунка, очевидно, какие-то вещи подменит.

Последняя сенсация: Ефросинью будет играть Бирман[7]. [...]

19 ноября 1943, 8 — 10 часов вечера

[...] По новому плану я освобожусь в *конце февраля*! Я чуть не заплакал от бессильной злобы и горя, хотя и сам давно видел, как безнадежно и бездарно все затягивается.

До сих пор нет ни Анастасии, ни Ефросиньи, а без них все приходится снимать урывками, причем я лично без них вообще не нужен. Будь у меня пропуск, я бы *сегодня* уехал к тебе, а там пусть бы почесывались. [...] У меня впереди, по сути, вся роль. Есть отчего прийти в полное исступление и отчаяние. [...]

Вчера ночью полностью закончили «Успенский собор». Это первая сцена в картине, первое знакомство с образами. Материал очень хороший внешне (нет ни одного слова), кроме одного спорного плана с неожиданной и ненужной ехидной улыбкой.

Вчера говорил минут пятнадцать с Сергеем Михайловичем. Он очень доволен материалом собора, восхищается работой Москвина. Меня хвалил за крупные игровые планы, сказал, что тоже с интересом ждет актерских сцен. [...]

25 ноября 1943, 9 часов вечера

Сегодня пошел смотреть довженковский хроникальный фильм об Украине, который произвел огромное впечатление не столько ужасным видом обезображенных трупов, сколько общими мыслями о войне и двумя планами, символи-

[7] С Г Бирман (1890 — 1976) — исполнительница роли Ефросиньи Старицкой, за которую в 1946 году была удостоена Сталинской премии

чески выражающими ее последствия. На одном из них: пахарь, бедно одетый, некрасивый мужичонка с бородкой, идет и *вручную* сеет зерно!! На другом: три женщины, худые, изможденные, впрягшись в борону, возделывают пашню. Россия, нищая Россия! Опять она во всей своей многовековой беспросветной нужде и горести, с тихой и скорбной печалью несет свой крест. [...]

30 ноября 1943, вечер

Плохо мне и тоскливо сегодня на душе, Ляленька! А тут еще погода снежная — буран, скользко, света в гостинице не было, думал, и письма написать не сумею, да вот, слава Богу, зажегся сейчас. Лежал в темноте, и так плохо что-то было, что и передать не могу. Конца краю нет этой жизни моей одинокой в опостылевшей Алма-Ате! [...]

Сегодня смотрел материал: пролог, смонтированную «Казань» и «Венчание на царство». Очень у меня двоится впечатление: с одной стороны, безусловно все здорово снято, здорово построено, с другой стороны, пресловутый принцип «монтажа» приводит к такой лоскутности и клочковатости впечатлений, что вызывает чувство досады. Мои планы в этих сценах так рассыпаны, что и роли не видно. Боюсь, что и остальные актерские куски тоже будут похожи на шинкованную капусту из перебивок и т. п. фокусов. [...]

Алма-Ату засыпает все больше и больше. Люди уезжают в освободившиеся районы, трамваи не ходят, темень адская. [...]

6 декабря 1943, 11.45 вечера

[...] Исключительно сильной получилась сцена у гроба Анастасии. Там Эйзен развернул вовсю свой композиционный талант.

Но тут же я невольно подумал и спросил рядом сидевшего Черкасова: «А что, если картину будет смотреть зритель, не знающий, что такое «стиль», композиция, форма, не знающий живописи и скульптуры, а просто привыкший видеть, особенно в кино, куски чего-то похожего на жизнь, что скажет он об этом эстетском искусстве?»

В этой сцене нет такой рваности, как в «Казани», не говоря о том, что Москвин снимает великолепно, и все в соборе сверкает и горит: и ризы, и камни, и парча, не говоря об изумительном освещении лиц на крупных планах. [...]

14 декабря 1943

[...] Вчера приехала Бирман. Кстати, все страшно против нее, кроме Эйзена. [...] Приезжают Бучма и Кадочников[8], почти решен вопрос с Целиковской[9]. Словом, наконец-то есть шанс отснять все хвосты и всю центральную игровую часть 1-й серии. [...]

18 декабря 1943, вечер

[...] С Бирман познакомился я очень смешно.

Сначала она закричала: «Слава Богу, вы нормальный, здоровый русский человек, не армянин и не еврей, не двухмерное существо, как в «Жди меня». Я считаю Лялю дочкой[10] и побежала смотреть в картине своего зятя. К Ляле я питаю особое чувство, так как и у нее со мной, и у меня с ней связано очень светлое воспоминание в искусстве. Я сказала, что страшно хочу познакомиться с Названовым (здесь, уже в Алма-Ате), а мне сказали, что у него на носке дырка. Я удивилась, думаю, как же Ляля — она ведь такая рукодельница — не оставила ему целых носков?»

Я одет был в свой истрепанный бушлат с короткими рукавами и покраснел до ушей. Сказать такую вещь мог только Эйзенштейн, у которого я был накануне. [...]

---

[8] П П Кадочников (1915 — 1993) — киноактер, исполнитель роли Владимира Старицкого

[9] Л В Целиковская (1919 — 1992) — исполнительница роли Анастасии, в тексте писем — Люся

[10] В спектакле Театра имени Моссовета «Васса Железнова» Ольга Викландт исполняла роль Людмилы — дочери Вассы, которую играла С Г Бирман

23 декабря 1943

[...] Бирман очень ругала актеров, в частности Абрикосова (обо мне в лицо не говорила), за то, что никто, кроме Черкасова, ничего не ищет в картине и даже не всегда понимает, что он играет. Сама она очень заинтересована ролью. Ты знаешь, что меня тоже очень беспокоит «декоративность» моего Курбского, поэтому я с тревогой воспринял ее слова. Утешает меня лишь то, что все актерские куски по-прежнему впереди. [...]

30 декабря 1943

[...] Вчера я отправился наконец на съемку, после перерыва в 41 день.

В 11.30 утра я сел за грим и почувствовал, что меня знобит. Сначала решил, что это от холода, ибо в гримерной и павильоне, как и обычно, было морознее, чем на улице. Вдруг почувствовал, что сильно опухли и болят железы в горле. Самочувствие ухудшалось буквально с каждым часом, а просидел я в этой холодной гримерной с 11.30 до 7.30 вечера, пока снимали Бирман, когда вышел в павильон, где было еще холоднее.

Разумеется, я был в отчаянии: три месяца быть совершенно здоровым и заболеть *именно* в то утро, когда начались ответственные съемки. [...]

Сегодня все-таки решил пойти, чтобы скорее двигалась вперед эта проклятая картина. [...]

Снимали с 1 часа дня до 10 часов вечера только нас с Бирман. Видел вчерашние три плана: очень больные глаза, а так ничего.

С Бирман я уже несколько раз поцапался. Она ханжит вовсю. То я ногу при ней на стул положил, то я о чем-то постороннем перед съемкой заговорил, а сама сказала, что «сосредоточивается» (снимать ее начали часов через пять, и она успела «рассредоточиться»).

Безумно смешное сочетание — она и Эйзен. Она — целка, он — ёрник. Первый эпизод: Эйзену доложили, что вместо кого-то — дублер, он как рявкнет при ней: «Я не могу больше задницы снимать!» Видела бы ты ее лицо. Второй эпизод: Эйзену доложили, что еще что-то не готово. Он как рявкнет опять, еще крепче: «Долго они будут мудями трясти?!» Словом, развлечений масса.

Очень раздражает метод Эйзена. Все время коротенькие служебные «монтажные» планы: посмотрел влево, вниз, вверх, сдвинул брови и т.д. Механика сплошная, почувствовать ничего невозможно и сыграть тоже.

А Целиковская 4-го уезжает. И Анастасии-то опять нет! [...]

2 января 1944, 2.50 ночи

[...] Смотрели материал двух дней наших съемок с Бирман и еще двух дней съемок лестницы. Мои планы все хороши, огромный крупный план великолепен. Бирман Бог знает что играет. Голос визгливый, интонации свахи надуманные, неживые, глазки свои все время щурит, закрывает, лицо нерусское, нехарактерное. Эйзенштейн в отчаянии. Смотрим шесть раз два ролика. Потом они на полтора часа уединяются. В три часа вызываюсь я на дом. Бирман убита. Репетирует совершенно мистически, заумно и претенциозно говорит. Я пока ею не пленяюсь. Я не люблю претенциозности ума. Препираемся с ней, покусываем друг друга. Она меня ругает за холодность, за рационалистичность актерского мышления, за надменный, мелкий и пустой взгляд. Я в долгу не остаюсь. Так проходят три часа. [...]

7 января 1944

[...] Ходил на базар. Мяса нет совсем. Искал сладкого — варенья или джема, продают 200 р. банка. Сахара нет. Ходил, ходил, купил за 90 р. полкило риса и сушеных яблок за 100 р. Оттуда пошел к Эйзену на репетицию завтрашней съемки (вторая, дневная, сцена с Бирман, во время болезни Ивана).

Она цапалась легко, потом сказала, что мало знает меня в театральном искусстве. А потом как цапнет: «У нас с Михаилом Михайловичем, видимо, различные взгляды на искусство, а я то-то и то-то, я против гримасничанья, я ищу действия» и т.п. и т.д.

Ну, тут захолонуло мое сердце, как я ляпну в ответ: «Я после такого «эпи-

графа» (нарочно употребил в тон ей «высокоинтеллигентное» слово) репетировать с вами, Серафима Германовна, *не буду*. Вы пять минут тому назад сказали, что не знаете меня как актера, а теперь говорите, что у нас «разные взгляды» и что я такой-сякой. Вы не можете знать моих взглядов на искусство. На механическое гримасничанье на экране и мне противно смотреть!!! Я воспитан по системе, где строят в сцене взаимоотношения людей, а не свою сцену, как вы. Я своей линией роли озабочен не менее вашего, но не допущу, чтобы вы строили сцену *себе*, а не *нам*. Очень удивлен вашей безапелляционностью».

Она стала шелковой, хоть, вероятно, и затаила на меня. Репетировали мы часа четыре. Бедный Сергей Михайлович! Роль у меня адски трудная. [...]

11 января 1944, 10 часов вечера

[...] Пришел сейчас со съемки довольный и усталый. Снимался весь день очень продуктивно. Устали, правда, и ноют ноги — пришлось стоять, почти без перерыва, но чувство удовлетворения оттого, что колоссальная работа моя, объем которой я только теперь по-настоящему чувствую, работа эта хоть черепашьим шагом, но движется вперед. Сегодня смотрел материал предыдущей съемки. Новый грим Бирман очень удачный и играет она теперь, уже меньше выскакивая из оглоблей. Если сегодня все будет благополучно, то еще два дня мелких досъемок — и я опять на добрый месяц в простое.

Новое несчастье: заболел Мгебров. Если придется его заменять, это будет огромная задержка, так как он очень много уже снимался.

Бирман со мной шелковая, ласковая, внимательная. Я ей беспрерывно делаю замечания, и она терпеливо слушает. Вчера в перерыве заговорили о МХАТе. Эйзен очень заволновался и заерзал, даже убежал от этих разговоров. Очевидно, вспомнил Елизавету Сергеевну[11]. Все-таки, значит, по-своему както он любил ее, а вернее всего, это страх смерти, свойственный всем шизофреникам и эгоистам такого плана, как он.

М.Названов и С.Бирман в фильме «Иван Грозный»

Про себя на экране ничего не могу тебе сказать, кроме того, что «игра» выражается в настолько однообразных поворотах и вскидываниях глаз, что пока мало понятно — дойдет ли это как образ. Из технических недостатков: на средних и общих планах очень часто моргаю. Ресницы, как крылья, хлопают.

Эйзен сказал мне, что в лице моем есть какой-то оптический секрет, который он не может никак уловить. От этого удачность ракурсов и для него пока случайна.

Иногда мне кажется, что недооцениваю того, что снимаюсь в такой роли, в такой картине, иногда, наоборот, все это кажется мне потерянным годом жизни. [...]

[11] Е С Телешева (1892 — 1943) — актриса и режиссер МХАТа, помогала Эйзенштейну в работе с актерами на фильмах «Александр Невский» и (отчасти) «Иван Грозный» С Названовым она репетировала, судя по его дневниковым записям, с 15 по 25 сентября 1942 года

20 января 1944, 2.30 ночи

[...] Репетировал с Бирман, как чурбан, она обиделась и ушла, а я продолжал думать о своем. Просидели в гриме с 12 до 4-х, потом, не снявши ни плана, С.М. сказал, что у него болит голова и отменил съемку (?!). Разгримировываясь, я дал волю своей желчи и при Бирман рассказал кому-то об успехах «Отелло»[12]. Потом подошел к ней, чтобы объясниться. Она заплакала и что-то говорила о «математике без сердца», о «жестокосердной суете», а я смотрел на слезы, катящиеся из ее мышиных глазок, и думал о том, что они *только* по поводу моих рассказов о Москве. [...]

Болезнь Целиковской, я думаю, фортель, чтобы вызвать Жарова[13], который только и мечтает уехать.

С Мгебровым очень плохо, очевидно, придется заменять его и переснимать. [...]

21 января 1944, вечер

[...] Сегодня Алейников[14] сказал, что они обсуждали с С.М. моего Курбского (по сцене с Бирман) и решили, что очень удачно складывается образ, что есть все элементы противоречивые, делающие эту историческую фигуру спорной для всех историков и очень убедительным считают внешний вид. Я до того зол на них на всех, что даже не радуюсь. Был бы пропуск, сел бы и уехал без спроса, пока они тут ковыряются. Счастливый Жаров, он так именно и сделает. Я сказал ему о болезни Люси (так как не считаю нужным скрывать такие вещи), он так взвился, что я даже стал сомневаться в том, что это трюк, чтобы вызвать его. Он безумно нервничает и боится за ее невинность. Старый Мазепа. Сразу старый, жалкий какой-то стал. Сказал, что Люся беременна, но, по-моему, это говорится уже полтора года, так что ребенок, вероятно, будет сразу трехлетним. [...]

Алейников сегодня уехал в Новосибирск — выяснить окончательно положение с Мгебровым. Черкасов не думал себе приезжать и правильно делает. Возмутительные дела творятся! Уже была телеграмма В.М.Молотова: *«Почему так задержался Грозный?!»* [...]

23 января 1944, 2.30 ночи

[...] По поводу съемок, например: ну зачем биться головой об стену, когда давно уже ясно, что нет конца этому безобразию, что с одновременными съемками 2-й серии это будет полтора года выброшенных из жизни. Примириться с этим нелегко, на меня самого частенько находят приступы совершеннейшей ярости, но я стараюсь смирять свой гнев и укрощать нетерпение, так как обстоятельства в данном случае слишком уж сильнее нас. [...]

Прислали из Москвы отзывы на просмотр материала «Грозного». Все пророчат «событие». А я так ненавижу эту картину, что не верю в то, что из нее что-нибудь получится. [...]

29 января 1944

[...] Сегодня еще одна «приятная» новость: Абрикосов лег на операцию язвы кишечника. А он занят в 1-й серии в «Золотой палате». Пока они снимут картину, обязательно кто-нибудь из актеров умрет. Разве можно так беспечно все растягивать. Моих объектов еще в волнах не видно. Снимают все еще Успенский собор, 2-ю серию и хвосты из 1-й. Сегодня пойду на съемку — узнаю, как с Целиковской. Не могу сидеть дома один. [...]

31 января 1944

[...] Приехал Черкасов. Милый он все-таки очень человек. Каждый раз, после перерыва, с большим удовольствием с ним встречаюсь. [...]

---

[12] В спектакле «Отелло», поставленном Ю А Завадским в Театре имени Моссовета, Ольга Викландт играла роль Эмилии

[13] М И Жаров (1899 — 1981) — актер, исполнитель роли Малюты Скуратова, в то время муж Л Целиковской

[14] М Н Алейников (1885 — 1964) — с 1936 по 1944 год редактор «Мосфильма»

Алейников съездил в Новосибирск не зря. Он выяснил, что Мгебров просто голодает. Его скоро привезут сюда, поместят в совнаркомовскую больницу или Дом отдыха и создадут особые условия питания, так что с Пименом пока все обошлось.

Бирман поклялась, что будет 1 февраля в Москве, но теперь мечтает попасть туда 15 марта. Ее все возненавидели за ханжество и проповеди. На днях был форменный диспут на освоении сцены убийства Владимира. Ее на протяжении четырех часов клевали Эйзенштейн и Кадочников. Черкасов относится к ней с добродушной усмешкой и радуется, что не встречается с ней в картине.

Относительно Анастасии по-прежнему все окутано тайной. Говорят, что С.М. снимать Целиковскую не хочет, потому и отпустил ее в Москву. [...]

5 февраля 1944

[...] Сейчас снимают зимнюю натуру, ловят снег, осталось 2 — 3 дня. Потом будут отснимать Бучму (который торопится и приехал в последний раз) и Кадочникова, а я, грешный, все их пережидаю! Все равно, мол, вы во «Дворце Сигизмунда» заняты, а он пойдет последним.

Есть еще секретный слух о том, что Эйзен ведет к тому, чтобы все сцены с Анастасией все-таки снять в Москве, тогда группа сможет уехать в конце марта. Упрямый старик и прав безусловно в том, что не хочет снимать кого попало и в том числе Целиковскую, о категорическом вызове которой даже отказался подписать телеграмму.

Очень меня огорчает то, что категорически запрещают снимать «Молельню». Эйзенштейн говорит, что все равно будем снимать, но это не выход. Ее вырежут потом. Это лишает роль кульминационной сцены, единственного самостоятельного куска, поворотного психологического стержня и вообще «изюминки». Я немедленно превращусь во второстепенный декоративный персонаж. Думаю, что Эйзенштейн сумеет убедить в абсолютной необходимости этой сцены для сюжетной линии фильма, если не для Курбского.

Ужасно скучно и бездарно проходит время. [...]

8 февраля 1944, 12.30 ночи

[...] Сейчас снимают лихорадочно натуру в поле, и Эйзен «учит» Бирман кинематографическому терпению. Ее гримируют в 8 часов утра на морозе, она сидит часов 8 — 9 «сосредоточивается», а ее не снимают. И так уже раз пять. Вчера опять, говорят, плакала и даже созналась, что 11 часов трудно «держать состояние», а С. М. еще больше шутит и хулиганит. Она безумно злится: как это молодые актеры все время смеются, говорят о постороннем и пр., вместо того чтобы сидеть в «священном трансе»? Ее заманили сюда только тем, что посулили снимать ее племянницу в Анастасии, а когда она уже сама влипла в картину, отправили племянницу в Москву, вместе с ее большими и грустными, как у коровы, глазами. [...]

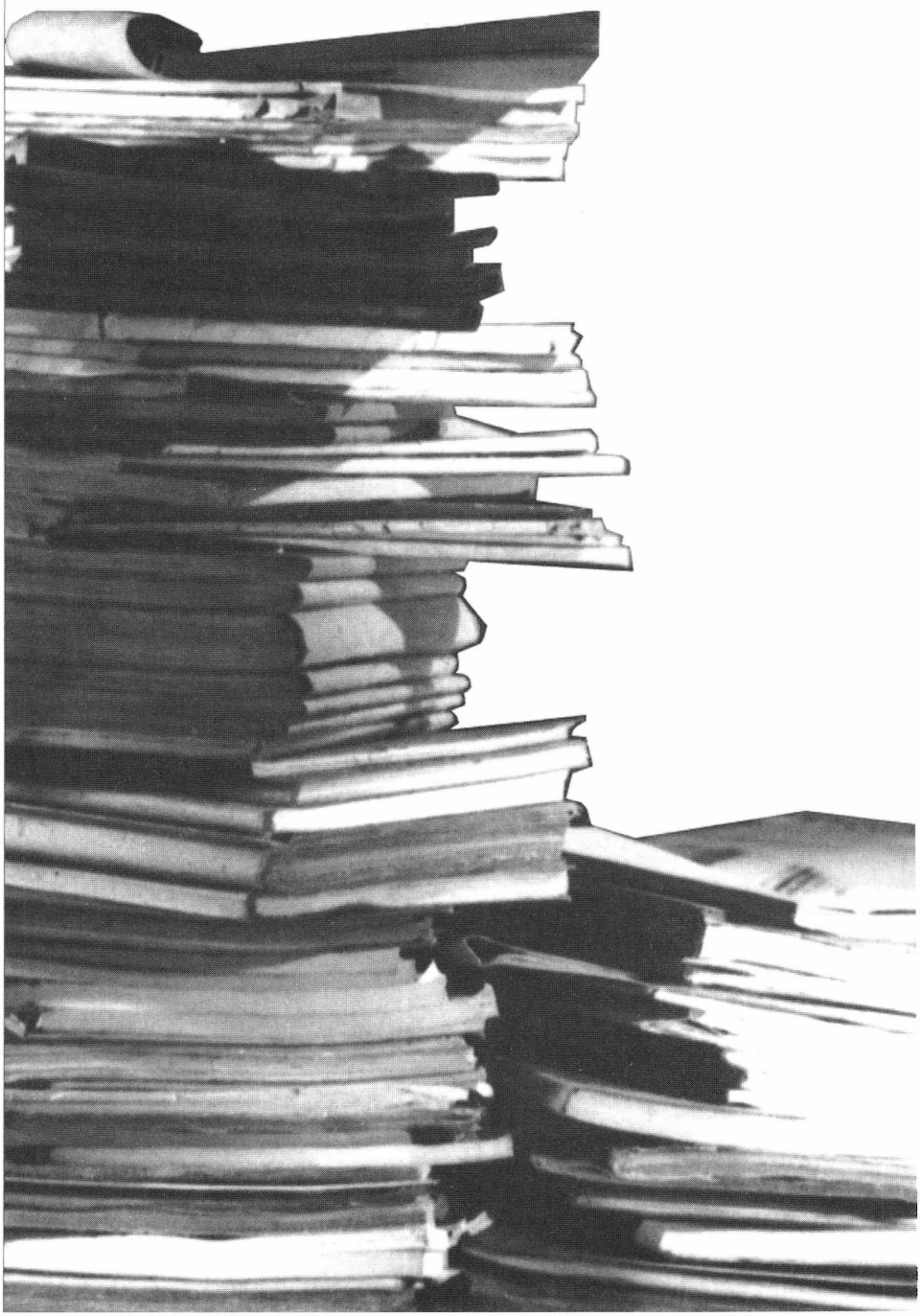
12 февраля 1944, 3 часа дня

[...] Смотрел я 10-го материал «Грозного»: страшный суд, казни и зимнюю натуру. Это великолепнейшее зрелище. В Бучму я влюблен, как в женщину. В его глаза, в его огромное нутро актерское, которое кажется бездонным. Посмотрел и подумал: какая огромная ответственность лежит на мне в предстоящих съемках дотянуться до этих двух чудесных актеров (Черкасов во 2-й серии изумителен, хотя изобразительно сильнее, чем внутренне, но музыка, духовные песнопения, монтаж дополняет все). Стараюсь очень себя привести в форму к 14-му числу, когда возобновятся мои съемки. [...]

Окончание следует

Публикация, предисловие и примечания
Игоря Гаврилова

Ч Т Е Н И Е



Кислотный дом кровосмешения

Непоставленный сценарий, да еще написанный писателем, а не профессиональным режиссером или сценаристом, обычно оставляет слишком много возможностей для полета читательской фантазии, чтобы рассматриваться как свершившийся факт. Скорее, это заявка на будущее, возможно, будущее самого автора или даже будущее кино как такового.

Именно таков «Сценарий» Генри Миллера, вызывающий сегодня интерес прежде всего как звено, связующее разные эпохи. Учитывая то, что этот текст крайне мало известен, вряд ли можно говорить о «влияниях» — скорее, он должен быть рассмотрен как своеобразная лакмусовая бумажка, позволяющая увидеть не всегда очевидные исторические связи.

Корни «Сценария» с очевидностью уходят в ранние авангардные киноопыты, такие как «Раковина и священник», «Андалузский пес» и высоко ценимый Миллером «Золотой век»[1]. Ко всему этому плюсуются влияния сюрреализма литературного, прежде всего Жоржа Батая, отступника и еретика любых течений, к которым он временно примыкал. В отдельных местах сценария параллели с «Историей глаза» (1928) становятся почти явными. Я имею в виду образ хрустального яйца и, в основном, фантастическую сцену с оживающими татуированными глазами, венчающуюся фразой «ее влагалище похоже на вытатуированный глаз». Напомню, что в центре «Истории глаза» перетекающие друг в друга образы яйца, тестикул и глаза, исчезающих в глубине вагины[2]. Описание грандиозной оргии, в которой люди совокупляются с животными, при всей очевидной дионисийской архетипичности тоже близко к поэтике Батая.

Вне сомнения, список современных Миллеру и влиявших на него работ и авторов можно продолжить. Конечно, в этом списке и Анаис Нин, прозаическая поэма которой вдохновила Миллера, надо отметить, что сюжетно и образно «Сценарий» отчасти связан с «Домом кровосмешения» (The House of Incest; 1932, издан в 1936 году) — их объединяет прежде всего схожесть поэтики разорванных снов, грез и видений, некая, как сказали бы позже, психоделичность. Можно назвать и Антонена Арто (тоже кратковременного любовника Нин, у которого, в отличие от нее и Миллера, были

---

[1] Подробнее см М и л л е р Г «Золотой век» — «Киноведческие записки», 1995, № 24, с 17 — 26

[2] Мне неизвестно какое-либо исследование о непосредственном влиянии Батая на кино Бунюэль пишет, что тот заинтересовался «Андалузским псом», услышав про сцену с разрезанием глаза бритвой, но быстро охладел С другой стороны, в «Империи чувств» Осимы очевидны едва ли не сюжетные заимствования из «Истории глаза» то же яйцо в вагине, удушение при половом акте и многое другое

серьезные проблемы с наркотиками) и многих других. Впрочем, сегодня уже не так важно, кто из них в большей, а кто в меньшей степени повлиял на «Сценарий».

Куда интереснее, как текст Миллера проецируется на будущее. В этом смысле фактическое посвящение Анаис Нин оказалось симптоматичным. Достаточно хорошо известно, какую роль сыграла она в жизни автора «Сценария» (сбор денег на издание «Тропика рака», предисловие к нему, сотни страниц ее знаменитых дневников, описывающих жизнь Миллера в Париже, а потом и в Америке, — несколько попсовая версия этих событий представлена в известном фильме Фила Кауфмана «Генри и Джун»). Важнее для нас то, что сама Нин в еще большей степени, чем Генри Миллер, стала связующим звеном между межвоенным Парижем и Калифорнией 60-х. Целое поколение американок считали ее «старшей сестрой и матерью», а Джим Моррисон назвал свою песню в честь ее самого знаменитого романа — The Spy in the House of Love («Шпион в доме любви»). Женское освобождение, сексуальная свобода, психоделический опыт — эти ключевые для 60-х процессы переживались Анаис еще в 30-е годы. Три эти проблемы — женщины, секс и наркотики — являются главными и для «Сценария». Отметим, что сама Нин гордилась тем, что написала «Дом кровосмешения» до знакомства с наркотиками. Позже она скажет: «Я принимала ЛСД, чтобы сравнить опыт галлюциноза с тем, что я описывала в своих книгах, и убедилась, что это одно и то же».

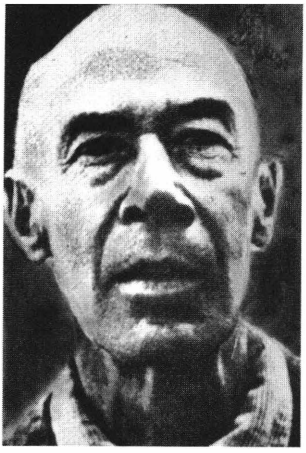
Нетрудно, однако, заметить, что если текст Миллера как бы предвосхищает литературу 50 — 60-х (прежде всего У.Берроуза[3]), то он остается далеким от кино этого периода. Это, вероятно, естественно для литератора, и на этом не следовало бы заострять внимание, если бы «Сценарий», проведя нас через 60-е, не устремлялся дальше — в сегодняшний день, навстречу пестрой чересполосице клипов MTV и кровавому пиршеству «Прирожденных убийц». Сегодня, читая «Сценарий» и пересматривая ранние сюрреалистические фильмы, понимаешь, насколько эстетика современных масс-медиа близка к эстетике межвоенного авангарда: та же текучесть и пластичность образов, достигаемая нынче за счет компьютерной графики, та же рифмующаяся с эротизмом жестокость в качестве основного мотива и монтаж в качестве главного технического приема. Правда, Миллер, писавший о «Золотом веке» как о примере «чистого кино», способного вырвать человека из объятия толпы и освободить его от власти современного общества, вряд ли мог предположить, что именно стилистические находки сюрреализма будут использованы для тотальной симуляции и еще более эффективного приручения человека в постмаклюэновском мире.

Путь к этому — а одной из вех на этом пути служит «Сценарий» — был долгим. В 1936 году Вальтер Беньямин писал о том, что «прогрессивная» природа кино роднит его с сюрреализмом[4], однако понадобилось более полувека, чтобы это сходство стало достоянием широкого зрителя. Но по дороге кино утеряло свою «революционность» — возможно, потому что революция уже произошла, хотя и не та, о которой думалось в 20 — 30-е. Революций, впрочем, было две: сексуальная и психоделическая. В соответствии с буквой (но не духом) Троцкого они оказались перманентными, и сегодняшняя молодежь переживает их на новом витке, через тридцать лет после Вудстока и через шестьдесят после Миллера и Нин, название первой книги которой — The House of Incest — звучит как название композиции в стиле acid house.

Сергей Кузнецов

[3] Разумеется, не имеет смысла говорить о прямом влиянии «Сценария» на «Голый завтрак» Берроуза — судя по всему, у обоих произведений был единый вдохновитель опий и его производные

[4] Эхо идей Беньямина чувствуется в упомянутом выше эссе Миллера Кроме того, Беньямин был одно время достаточно близок с Батаем Что поделать, Париж тесен



ГЕНРИ МИЛЛЕР

Сценарий

Фильм со звуком

«Сценарий» навеян непосредственно фантазией Анаис Нин «Дом кровосмешения»

I

Ночь. Тропический сад с многочисленными дорожками, посыпанными галькой. В центре сада небольшой пруд, над которым возвышается огромный круглый аквариум с блестящими золотыми рыбками. Над садом, подобно маске, парит тяжелое лицо Альраун. Лицо наплывает и увеличивается, пока не заполняет весь экран. Ее рот окутан дымом, который поднимается спиральными завитками. Глаза смотрят вверх: застывший взгляд наркоманки. Они округляются, увеличиваются, стекленеют, в них появляется тревога, затем безумие. Они подергиваются, как глаза яванской танцовщицы. Они успокаиваются и снова застывают, сонные, как у курильщика опиума.

По мере того как лицо Альраун постепенно исчезает, ветер колышет листву в саду сперва тихонько, потом все сильнее, пока не достигает неистовства торнадо. Над бескрайней пустыней метет самум. Песок громоздится огромными барханами. Лицо-маска Альраун лежит в песке, ветер заметает его, образуя два кургана в форме женских грудей.

Когда ветер затихает, два огромных песчаных кургана становятся куполами мечети; из мечети доносятся звуки арабской музыки, они непрестанно повышаются и понижаются, призрачные блуждания в необычных тональностях. Короткие кадры интерьера мечети — углы и изгибы, мерцающие поверхности, шахматные плиты пола. Короткий кадр — араб, скрестив ноги, сидит на мозаичном полу, и сразу же — глухой напев квены.

За решетками в окнах мечети видно небо, а в небе висят перевернутые сказочные города. Глухой напев внезапно сменяется танцевальными ритмами, песок взвихривается, облака распухают. Ритм убыстряется, облака вздуваются, как развевающиеся юбки; в развевающихся юбках кружатся женщины с обнаженными спинами. Женщина с мускулистой спиной вертится, как волчок; наплыв на позвоночник, преображающийся в горный хребет. Мелькают, сменяя друг друга, виды Анд, мускулистая спина, потом квена, под звуки глухого пения, потом череп, пустыня, выбеленные кости в белом песке, череп из горного хрусталя, сходящиеся в бесконечности линии, пустыня, пространство, небо, бесконечность, монотонность.

Публикуется по Miller H Scenario A Film With Sound In Max And White Phagocytes 1938

II

Снова сад. Открывается дверь, и из белого мавританского дома появляется Мандра, стройная испанка. Она задумчиво идет по посыпанной галькой дорожке к огромной чаше с золотыми рыбками. Она идет, волнообразно покачиваясь в такт, словно танцует под приглушенный ритм и напев арабской музыки. В круглом аквариуме лениво плавают золотые рыбки. Она прижимается лбом к стеклу и смотрит на них. Ее изображение отражается по всей окружности чаши и в воде, где лениво плещутся золотые рыбки. Она зачарованно смотрит, как рыбки проплывают сквозь ее глаза. Снова мгновенные кадры — хрустальный череп, бесконечная панорама пустыни, Андский хребет, священный алтарь Кетцалькоатля с переплетенными змеями.

Мандра, погрузившись в свои мысли и опустив голову, направляется к садовой стене. Та же волнообразная походка, та же воздушная поступь. Перед стеной она останавливается и срывает гранат; он лопается у нее в руке, рассыпая зернышки. Одновременно раздается резкая музыка, а следом неистовый перезвон церковных колоколов, оглушительный трезвон, мелькают кадры шпилей и колоколен, прорези колоколен открываются и закрываются, как шторки фотоаппарата, колокола раскачиваются, как безумные, языки колоколов яростно набухают. В кадре огромный колокол медленно раскачивается вперед-назад, язык бьет по стенкам с вибрирующим звоном. Похоже на открывающийся и закрывающийся рот.

Как только замирает последний оглушительный удар, слышится слабое звяканье дверного колокольчика, и в то же мгновение садовая калитка безмолвно и таинственно открывается, будто ее толкают невидимые руки. Мандра выжидательно смотрит на калитку, замирает на миг, затем решительно идет вперед и приветствует входящую в сад таинственную женщину, скрытую под складками свободной черной накидки.

Альраун и Мандра приветствуют друг друга так, будто между ними существует негласное понимание. Рука об руку, нога в ногу ступая на хрустящую гальку, они идут к дому, расположенному в противоположном конце сада. Подойдя к огромному аквариуму в центре сада, они переглядываются и поднимают глаза на чашу. Становятся по разные стороны аквариума и смотрят сквозь стекло друг на друга. На мгновение их слегка искаженные изображения появляются в покрытой рябью воде. Звезды тоже отражаются в чаше и танцуют на их колышущихся изображениях. Вода успокаивается, и по ее поверхности теперь скользит лишь отражение луны.

Гладкая, высвеченная луной поверхность начинает дрожать, вода колеблется, появляются искрящаяся рябь и беспорядочные волны. Золотые рыбки снуют все быстрей и быстрей, выпрыгивают и снова ныряют в воду, начинают крутиться с чудовищной быстротой. Мандра и Альраун улыбаются друг другу с противоположных сторон аквариума. Плескание рыбок взбалтывает и искажает их улыбки. Они напоминают двух ведьм, что обмениваются зловещими ухмылками.

Теперь аквариум целиком заполняет своим отражением луна — луна, какой она видна в телескоп. Мертвенно-бледная поверхность дробится, знакомый смутный облик лунной девы постепенно тает, и от него остаются одни лишь глазницы. В этих холодных мертвых глазницах теперь пузырятся два озерца лавы, заполняющие чашу аквариума столбами густого дыма. Когда дым рассеивается, мы видим кратеры вулканов: Фудзиямы, Везувия, Этны, Мауна-Лоа. Кратеры извергают огонь и дым, лава вырывается густой черной массой и стекает по склонам вулканов, сметая дома, деревни, леса. Поток раскаленной лавы стирает все и вся на своем пути.

Женщины улыбаются друг дружке сквозь стекло, поверхность воды успокаивается. Их лица вновь принимают естественный вид, становятся даже обольстительнее, чем прежде. Их взгляд выражает тайну, любовь, благодарность, взаимное понимание.

III

Комната в доме, обставленная в мавританском стиле. Мандра восседает на великолепном стуле с высокой спинкой, напоминающем трон. Альраун расхаживает взад и вперед. Здесь же огромная тахта с тяжелыми пышными подушками. Мав-

ританская решетка свисающей с потолка лампы дробит свет. Табуреты, скамеечки для ног, хрустальные пепельницы, арочные окна. Тяжелый воздух насыщен дымом, фимиамом, страстью, роскошью, негой, дурманом наркотиков.

На Альраун длинное узкое платье, которое отливает лакированной кожей и подчеркивает изгибы ее тела. Она мечется, как пантера, и сходство это подчеркивают чувственные волны, какими ложится на тканый парчовый ковер разлетающийся шлейф ее платья. Круговые разлеты шлейфа на затейливом узоре ковра перемежаются короткими кадрами моря, бьющегося о берег, рассыпающихся, наступающих и отступающих волн, оставляющих следы на песке. Непрерывный плеск бурунов, переходы от шлейфа к берегу, от берега к шлейфу все убыстряются, волны бьются, море, бурля, отступает, оставляя следы на песке, — в такт порывистым движениям Альраун, с ее настойчивым животным напором, ее чувственным наступлением на Мандру и отходом от нее.

Мандра в напряжении, она немного испугана, но восседает на своем стуле-троне с холодным величавым достоинством. Она выглядит маленькой и хрупкой, как храмовая танцовщица или вырезанный из кости идол. Крупный план ее лица выдает поразительную чувствительность. Каждое движение, каждый жест Альраун отражаются в ее неуловимо меняющихся чертах. Подвижность ее лица контрастирует с напряженной неподвижностью позы, с причудливым геометрическим орнаментом стула-трона. Последовательная смена кадров — инкрустация стула, подвижное лицо Мандры, богато изукрашенные идолы, храмовые танцовщицы, богиня Изида, веер, павлиний хвост, пантерьи шаги Альраун, круговые разлеты ее шлейфа, бурлящие волны, оставляемые ими на песке следы, парчовый ковер.

И Альраун, и Мандра увешаны варварскими украшениями. На блестящем облегающем платье у Альраун массивное стальное ожерелье. По мере того как она мечется, переходя из тени на свет и обратно, море накатывается и отступает, и в том же ритме раскачивается ее массивное стальное ожерелье, вспыхивает на свету и позвякивает. Мы снова видим в кадре музыкальный инструмент, именуемый квеной, он сделан из человеческого черепа, и точеные пальчики Мандры нежным прикосновением извлекают из него заунывную мелодию. Хрустальный череп вновь возникает над бескрайней пустыней, в кадре его сменяют струны рояля, затем стальные фермы, остовы небоскребов, ацетиленовые горелки на стальных балках. Порывистые движения Альраун все больше напоминают движения пантеры, ее тело облачено в кольчугу, град цепами молотит по ее обнаженному телу. Сшибка воинов в латах, мечи прорубают доспехи, визг загоняемых в стальные фермы заклепок, снова рояль, бьющая по клавишам рука, звенящие и дребезжащие струны. Движение машин в рваном ритме, рокот моторов, двигающиеся толчками и сцепляющиеся зубцы шестерни. Газетный печатный станок, работающий с максимальной нагрузкой, пила, прорезающая твердое дерево, стальная балка, прожженная насквозь ацетиленовыми горелками.

Остовы небоскребов, мили и мили небоскребов, они кренятся, корежатся, обрушиваются на землю с оглушительным громом.

Эффектные, неистовые движения Альраун противопоставлены спокойной, сдержанной позе Мандры, одетой как яванский идол. Загадочная улыбка озаряет ее бесстрастное восточное лицо, когда она парой палочек с ватными подушечками на концах играет на инструменте, напоминающем цимбалы. Пока она играет, слышатся звуки лютни, напев пустыни, звонкое, чарующее бренчание браслетов, позвякивание занавеси из бус, раздвигаемой обнаженной ногой. Снова появляется кадр с черепом, из пустых глазниц курится дым, далее — скорбная, печальная музыка флейты и кадры — выбеленные кости в пустыне, роскошные диваны и пышные обнаженные женщины, утопающие в подушках, грохот прибоя, стон ветра, лежащая в песке женщина с голыми грудями, два огромных песчаных кургана, купола мечети, длинные, тонкие пальцы Мандры ласкают женскую грудь, платья кружатся в танце, развеваются и кружатся только платья — ни лиц, ни тел, лишь вздувающиеся и опадающие юбки, с грохотом прибоя волны откатываются назад в море, оставляя следы на песке.

Альраун жадно набрасывается на Мандру. Расстегнув свой массивный стальной браслет, она закрепляет его на запястье Мандры. Когда браслет смыкается вокруг запястья, в глазах Мандры загорается огонь исступления. Кажется, что их заливает сверхъестественный свет. Внезапно стены комнаты расходятся, и

взгляд Мандры ведет нас по пещерам и гротам, усеянным сверкающими сталагмитами — одна пещера переходит в другую запутанным лабиринтом. Свет быстро угасает. Мы снова в саду; крупным планом показана чаша аквариума: луна, отражаясь в бурлящей воде, извергает пламя из своих мертвых кратеров. Снова кадр с золотыми рыбками; они выпрыгивают из воды, как летающие рыбы, как акулы и рыбы-меч, их пламенеющие плавники сверкают, как драгоценные камни. В ярости и исступлении бросаются они на стекло, и их удары высекают искры, а кадры с их бросками на стенки аквариума перемежаются короткими кадрами — мужчина стреляет из револьвера в упор в другого мужчину; пули брызгают в череп, унося куски плоти, пока не остается ничего, кроме мерцающего многогранного бриллианта. Одновременно аквариум разлетается на осколки, и под непрерывный грохот стекла, падающего с большой высоты, вздымается поток жидкой лавы, поглощающий деревни и леса, скот, мужчин, женщин, детей. Из обмелевшего пруда, где поначалу стояла чаша аквариума, поднимается жертвенный алтарь Кетцалькоатля, кипящий шипящими змеями; с их языков срывается пламя, их тела извиваются и мерцают, переплетенные в запутанный клубок. Эта копошащаяся масса постепенно превращается в череп из горного хрусталя со сходящимися в бесконечности пустыни линиями.

Движения Альраун, массивной и обнаженной, сопровождаются стонами и судорогами; ее передергивания напоминают извивы змей. Она танцует с отчаянием ненасытности, у нее закатываются глаза, кривится рот, тело дергается и трепещет, будто от ударов тысячи плетей. Во время ее танца мелькают кадры — привязанные к земле мужчины, которым татуируют тела, мальчики, которым острым камнем делают обрезание, фанатики, поражающие себя ножами, кружащиеся, будто волчки, дервиши; крутясь, бичуя самих себя, нанося себе раны, они падают один за другим и корчатся на земле, пуская изо рта пену, словно эпилептики. Все это под аккомпанемент стонов и воя, леденящих кровь криков и устрашающих воплей. Один за другим следуют первобытные танцы в исполнении дикарей с длинными, спутанными волосами; у них синие лица, разрисованные мелом тела. Мужчины и женщины в исступлении пляски трутся друг о друга гениталиями, выделывают весьма гротескные, непристойные коленца. Танцуют под бешеный вой барабанов, непрерывный глухой барабанный грохот, от которого волосы встают дыбом. Они пляшут у огромного костра, и с нарастанием шума видно, как звери, прятавшиеся в чаще леса, покидают свои логова и прыгают сквозь пламя. Львы, волки, пантеры, шакалы, гиены, кабаны — все, словно взбесившись, скачут сквозь пламя. Экран заполнен зверями: охваченные слепым ужасом, они прыгают сквозь стены бамбуковой хижины, сквозь парусину цирковых шатров, сквозь стеклянные окна в горнила расплавленной стали. Животные стадами бросаются вниз с обрывов — олени, серны, антилопы, яки. Табуны диких лошадей бешено скачут по горящей пампе, низвергаются в кратеры. Мартышки, гориллы, шимпанзе соскакивают с ветвей горящих деревьев. Земля в огне, и твари земные сходят с ума.

Альраун тем временем продолжает свой оргиастический танец среди всего этого ада. Она окружена толпой голых дикарей, они замыкают на ее теле огромный браслет. Браслет сжимает ее тело тисками. На земле лежит юноша: дикари с острыми инструментами для татуировки склоняются над ним, выкалывают изображения глаз по всему его телу. Он лежит очень тихо, скованный ужасом. У шаманов длинные, спутанные волосы, грязные ногти, искаженные лица, их тела натерты золой и экскрементами. Их тела невероятно истощены. По мере того как они наносят татуировку на красивое, сильное тело молодого человека, мы видим, что глаза открываются один за другим; они подмигивают, моргают, подергиваются, перекатываются из стороны в сторону.

Браслет вокруг корчащегося тела Альраун ослаблен; она возобновляет непристойные телодвижения, снова бьют барабаны, и ритм барабанов достигает еще большей напряженности, чем раньше. Тело юноши извивается и корчится; он растянут на земле между крепкими столбами. Вытатуированные глаза судорожно открываются; они дрожат и подергиваются. Крупный план глаз; проступают набухшие вены. Тело Альраун еще судорожней мелькает в кадре; ее влагалище походит на вытатуированный глаз. Юноша рвется и корчится, вены, набухшие и вздувшиеся, в конце концов лопаются. Альраун в кадре принимает самую непристойную позу, подергивается влагалище, лопаются глаза. Это длится и длится,

пока из ее тела не извергается поток крови. Внезапно на экране появляется огромная чаша аквариума в саду; вода спокойна, стекло цело, золотые рыбки лениво плавают.

IV

Спальня в доме Мандры. Просторная, роскошная, в мавританском стиле. Хрупкая, напоминающая идола Мандра лежит посреди огромной постели. На ней экзотический наряд, вновь напоминающий яванский. Стойки кровати богато изукрашены, инкрустированы черным деревом, слоновой костью и драгоценными камнями. В окнах цветные стекла, они отбрасывают на постель причудливый узор. На телах двух женщин пятна света и цвета.

Альраун нежно склоняется над Мандрой и кладет рядом с ней куклу. У куклы лицо вороватого развратника, тупого и похотливого. На Альраун черное облегающее платье, оно мерцает и собирается мелкими складками. Она страстно обнимает куклу, прежде чем положить ее рядом с Мандрой. Укладывая куклу на постель, она вынуждена извлечь деревянную руку марионетки, скользнувшую ей за корсаж. Одна полная, округлая грудь обнажена.

День в самом разгаре, и солнце бросает золотые лучи сквозь тяжелые витражи окон. Комната наводнена светом, кровать сверкает, в воздухе разлиты сияние, радость, чуть ли не святость. Альраун тигрицей припадает к постели рядом с Мандрой и очень медленно подает ей колоду истрепанных игральных карт... гадальных карт. Колода веером рассыпается по кровати; восхитительно выцветшие краски на карточных фигурах гармонично сочетаются с отсветами от ярких оконных витражей.

Женщины обращаются с картами так, будто исполняют священный обряд. Фигуры на картах имеют фантастический облик. Когда Мандра необычайно длинными точеными пальцами лениво, одну за одной, собирает карты, ее лицо неуловимо меняет выражение. У нее настолько жестокое, коварное, первобытное, чуть ли не каменное лицо, что рядом с ней Альраун теперь кажется ребенком, невинным, похожим на эльфа. Альраун выглядит робкой, испуганной, озадаченной.

На одной из карт, лежащей рисунком вверх, появляется овальный лик женщины с экзотической прической, как на японской гравюре. Перед собой женщина держит зеркало. Мы смотрим на карту, и нарисованное зеркало превращается в настоящее, с роскошно украшенной ручкой зеленой бронзы. В зеркале мы видим лицо Мандры, на котором все то же жестокое, коварное, первобытное выражение. И тут в зеркале последовательно мелькают виды — улицы Лахора, сады Вавилона, Тадж-Махал, храмы Греции, рынок рабов в Александрии, мечети Мекки, гаремы с наложницами — один за другим, один превращаясь в другой, так вода превращается в пар.

Альраун смотрит через плечо Мандры с нарастающим изумлением. Она разглядывает изображение Мандры с пылким благоговейным восторгом. В зеркале вновь появляется лицо Мандры; оно медленно, плавно претерпевает обратное превращение — древней каменной маски в лик юности, головку классической формы, экзотическую, как гравюра на меди. Необычное, запоминающееся лицо с большими влажными глазами.

А теперь Мандра таинственным, исполненным значимости жестом подает зеркало Альраун — и Альраун смотрит в него. В глазах Альраун еще больше изумления, чем раньше. Она содрогается, а потом вглядывается еще пристальнее, еще напряженней. В зеркале мы видим лицо не Альраун, а Мандры, и когда внимательно присматриваемся, на лицо Мандры наплывает лицо Альраун, подобно Луне, закрывающей солнце; изображение колеблется, а потом лица сливаются, и мы видим одно лицо, объединившее черты Мандры и Альраун. Оно снова превращается в жестокое, коварное, каменное, первобытное лицо-маску Мандры.

Теперь внимание сосредоточено на оправе зеркала; мы видим, что это игральная карта со слегка потрепанными краями. Этот неровный загнутый край предстает перед нами в различных обличьях: как гребень волны, край кратера, изгиб жестокого рта, лезвие ятагана, нос лодки, древесный лист, кромка облака, рыбий плавник, множество предметов, в очертаниях которых удивительно проступает острый край.

Мандра собирает карты и подает Альраун. Альраун тасует карты и раскладывает веером на постели. Одна карта падает на пол рубашкой вверх. Альраун наклоняется ее подобрать, смотрит на нее в ужасе. На карте изображен человек с длинной белой бородой и закрытыми глазами, его сложенные ладони воздеты к небесам, губы бормочут молитву. Мандра собирает карты, тасует, раскладывает веером на постели. Одна карта падает на пол рубашкой вверх. Она наклоняется ее подобрать; края карты превращаются в косяк двери, которая медленно распахивается, открывая длинную, узкую комнату, узкую, как щель, все уже и уже; в конце коридора перед медленно вращающимся светящимся глобусом сидит лысый старик. Он что-то читает нараспев низким гортанным голосом и делает пальцами священные знаки. Глобус светится таинственным голубым светом. Человек и глобус сближаются. И вот голова старика уже внутри глобуса; линии широты образуют забрало шлема, в который заключена его голова. Пальцы перестают дергаться; они облачены в стальные перчатки. Старик весь облачен в доспехи, но таинственный глобус с его головой внутри продолжает вращаться. Наконец он останавливается, и стальной шлем открывается. То открывается, то закрывается. Каждый раз, когда он открывается, старик подается головой вперед, но всегда слишком поздно. Когда шлем открывается в последний раз, оттуда выскакивает гомункул. Он растет все выше и выше, пока не достает до потолка. Человек в доспехах испуган. Голова начинает вращаться с молниеносной быстротой, свет из голубого становится фиолетовым, потом пропадает. При этом слышится звон металла о металл, резкий раскатистый звон, который эхом убегает по длинному тусклому коридору и все отдается, все отдается. В сумрачном свете мы видим, как на стальную маску обрушивается огромный молот. Доспехи рассыпаются, и оттуда выкатывается эмбрион, недозревший зародыш с одним глазом и скрюченным тельцем, его ручки и ножки сплетены в длинные пряди. При этом возобновляется шум, он звучит все громче и громче, раскатистей и раскатистей, все оглушительней, все ужасней; истошно вопят люди, море страха, вздымающееся под грохот звенящих ударов молота о наковальню.

V

Открытая улица и раскатывающийся по ней, подобно бурному морю, ропот ужаса. Над суматохой, безумием, воплями, проклятиями поднимается неистовый перезвон колоколов, тысяч колоколов, каждый со своим голосом, возвещающих: «Тревога!» Улица забита людьми, высыпающимися из домов, и все кричат: «Тревога! Тревога!» Они падают друг на друга, словно под натиском урагана, платье заворачивается им на головы, сами камни расшатываются под их бешеным напором. Некоторые бегут, по-гусиному вытянув вперед шеи, и вены на их шеях лопаются, как виноградины. Во всех домах лихорадочно распахиваются окна. Голые и полуодетые люди прыгают из окон вниз на головы шатающейся, ошалелой толпы. Одни отчаянно пытаются открыть окна, но не могут, парализованные страхом. Другие выбивают окна стульями и ныряют вниз, вслед за стульями, головой вперед. Третьи открывают окна и молятся. Четвертые поют, поют как помешанные, и бьют себя в грудь. И все время звонят колокола, тысячи и тысячи колоколов, а толпа внизу толчется и напирает, и дома так сотрясаются от их топота, что ставни срываются с петель, и люди бегут, стряхивая со спин обломки ставен. По мере нарастания грохота ветер все яростней метет по улице. В воздухе полно летящих ставен, клочьев одежды, рук, ног, скальпов, вставных челюстей, браслетов, стульев и тарелок.

Внезапно в окне дома астролога появляется голубой свет, и в тот же миг начинается град. Градины, словно огромные фарфоровые яйца, падают и отлетают от стены к стене с пулеметным «тра-та-та-та». Трижды в окне астролога вспыхивает свет. Затем видно, как астролог открывает черный ящик.

Теперь происходит самое невероятное. Это напоминает кошмар. Стоит день, но небо усыпано звездами. Град прекратился, но слышно ровное шипение проливного дождя, льющегося где-то вдали. Шум, напоминающий скольжение жести по жести. Дома исчезли. Осталась лишь широкая черная пустошь с мертвыми деревьями, а из-под их корней вылезают исполинские жирные змеи, изрыгающие пламя. Среди огнедышащих змеиных языков пляшут люди, их тела в крови, глаза дико закатываются.

Пока на черной пустоши продолжается колдовская пляска — деревья в раздвоенных языках огня, голые тела замараны кровью, — астролог сидит перед открытым окном, пристально глядя в черный ящик. Его кабинет погружен в глубокую, жуткую тишину. В черном ящике голубая чаша и глобус, он медленно вращается. Глобус усыпан звездами, а звезды образуют созвездия в соответствии с Зодиаком. Астролог сидит у окна в глубокой задумчивости, уронив голову на грудь. Входит служанка, подвигает к нему маленький столик, на который набрасывает скатерть. Затем она вынимает из ящика голубую чашу и ставит на столик перед астрологом.

Сцена раздваивается. По одну сторону — окна астролога, столик и голубая чаша. По другую — черная пустошь, шабаш в полном разгаре, ярко светят звезды, нещадно палит оранжевое солнце, лилово-синие деревья кишат огнедышащими змеями. Астролог спокойно сидит и рассеянно опускает руку в чашу, где снуют теперь золотые рыбки. Он вытаскивает их одну за другой и глотает. Тем временем пляшущие на пустоши вовсю веселятся. Они подбирают голубые фарфоровые яйца и бросают друг в друга. Звезды светят все ярче, а воздух становится сперва голубым, а потом — зеленым. Воздух зелен, как трава. Звезды собраны в гроздья и сияют ослепительно ярко. Кажется, будто звезды спускаются на землю, от них исходит такой сильный свет, что стволы лопаются. Из мертвых деревьев изливаются потоком животные, и животные все до единого снежно-белые. Плясуны начинают совокупляться с животными. Закончив совокупление, они начинают убивать животных; затем падают друг на друга и ножами, зубами, ногтями рвут друг друга на куски. Земля превращается в сплошную кровавую блевотину.

Когда почвы уже не видно под искореженными телами, когда уже никого не остановить, астролог вдруг берется за флейту и, наигрывая скорбный мотив, многозначительно указывает на звезды. В тот же миг голубая чаша обращается в человеческий череп, а из черепа внезапно звучит призрачный напев, мелодия мучительная и неземная. В кадре снова появляется улица, в конце которой стоит дом астролога. И опять улица заполнена колышущейся толпой, морем человеческих тел, панически искаженными лицами, мужчинами без рук, женщинами с болтающимися скальпами. Из маленького домика в конце улицы струится призрачная музыка квены.

С улицы не доносится ни звука, кроме этого призрачного неземного напева. Люди мечутся, как призраки, в совершенном безмолвии, слышны только стоны, подобные вздохам ветра. Череп — он был в стекле — стал дверью, дверью грушевидной формы с двумя маленькими лепестками посередине. Мандра и Альраун бегут впереди толпы, их накидки взлетают, растрепанные волосы развеваются. Они достигают двери, маленькие лепестки расходятся, их втягивает внутрь. Лепестки смежаются, дверь превращается в череп, череп становится лицом астролога. Лицо астролога пухнет от страха, от изумления, от ужаса. Лицо становится подобным мертвой луне, у которой нет ни носа, ни рта — лишь два больших круга вместо глаз.

VI

Кабинет астролога забит книгами и бутылками. Сам астролог напоминает живую машину, сделанную целиком из металла. Он сидит во вращающемся кресле, смазывая механизм в своей груди. Механизм состоит из маленьких колесиков, как в часах. В грудной клетке медленно качается взад-вперед маятник. Астролог, кажется, не замечает присутствия Мандры и Альраун. Он склоняется над зелеными бутылками и переливает из одной в другую янтарную жидкость. Он берет с полки книгу и, вырвав из страницы несколько слов, засыпает их в зеленую бутылку. Слова начинают дымиться, внезапно превращаются в пепел и падают на дно бутылки. Он повторяет опыт несколько раз. Слова каждый раз дымятся, а затем пеплом падают на дно бутылки. Он возвращается к креслу и снова смазывает механизм в груди. Он надевает темные очки, потом бумажный колпак, потом — пару рогов. Он опускается на колени и что-то ищет на полу. Пол напоминает географическую карту, он испещрен пятнами континентов и морей, рек, озер, гор. Астролог на четвереньках перебирается от континента к континенту, пока не достигает маленького пурпурного островка. Островок окружен голубым морем, по которому плывет серебряный корабль, а на носу корабля, прямая, как руль, стоит

Мандра, ее волосы ветер относит назад тугими волнами. Корабль очень маленький, а Мандра и того меньше. Она стоит на носу корабля и поет. Астролог наклоняется еще ниже, чтобы слышать ее. Держа кораблик в ладони, он слушает ее как зачарованный. В то время как он слушает, книги сами собой раскрываются. Из книг падают слова и танцуют по комнате, как пылинки в солнечном луче. А слова, которые упали пеплом на дно бутылки, теперь восходят дымом, завиваясь в спирали, вырываются через узкое горлышко бутылки и кружатся вокруг головы астролога. Его тело уже не металлические детали, а кожа и кости, кровь слабо просвечивает сквозь белую кожу.

Голос Мандры теперь звучит отчетливее. Ее пение все громче, все выше, и вот уже комната сияет фиолетовым светом. Своим длинным точеным указательным пальцем она чертит круг на сердце астролога. Круг вспыхивает, а когда огонь умирает, мы видим крест, вырезанный на сердце. На кресте возникает распятый Христос, у него сломана шея, бок проткнут копьем. Крест исчезает, и появляется статуя Венеры, которую тут же сменяет другая статуя — Афины Паллады. На ее месте возникают крест, огненный круг, механизм с колесиками. Минуту-другую колесики вращаются, как динамо-машина на полной скорости, а затем механизм внезапно останавливается. В этот миг астролог вскидывает руки и кричит, как безумный: «Бискра! Махратта! Вальево! Сьенфуэгос!»

Последний выкрик тонет в голосе Мандры, в пронзительной всепроникающей песне, которая разрывает паруса корабля. Комната со всеми книгами и бутылками, голубой чашей, плывущими континентами медленно растворяется, теряет очертания, словно угасающее видение. Мандра стоит на носу корабля с завязанными глазами, в правой руке у нее весы. Корабль медленно уходит под воду, и по мере его погружения видно, как астролог выходит из дому, вытянув руки, помахивая ими, как плавниками. Он бредет сквозь густой туман, будто человек, идущий по дну океана. Он бредет, вытянув руки, плывет сквозь туман. Он бредет под поверхностью моря по затонувшему континенту, населенному теперь расой подводнорожденных, мужчин и женщин с затуманенными влагой глазами. Он на ощупь пробирается среди развалин древних городов, здания колышутся, словно тростник, краски перетекают одна в другую, будто в ледяном мраке морских глубин расцвела радуга. Кругом шевелятся обитатели затерянного мира: их прозрачные тела источают зеленовато-желтое сияние, они колышутся на ногах, легкие и бескостные, как балетные танцоры. Сквозь колокольни соборов лениво проплывают огромные мерцающие рыбы, их плавники слегка покачивают колокола. То, что выглядит прочным городом, дрожащим в переменчивом радужном свете, — текуче и прозрачно, как сон. Плывущей походкой его жители проходят сквозь стены, не оставляя ни дыр, ни разрывов, ни рваных краев. Их затуманенные влагой глаза мерцают, как изумруды, их голоса едва слышны из-за оглушительного звона колоколов. Им неведомы трудности. Ничто не способно нанести им увечье. Все подвижно и изменчиво, все просто, как зевнуть или раскрыть ладонь. Вечное буйство красок сродни жизни внутри бриллианта. Вечное пиршество, словно бурям на поверхности предписано посылать им манну. Все падает сверху сквозь бриллиантовый свет глубин. Дно океана усыпано сокровищами земными; море кишит богатствами, собранными на земле. Здесь ничто не требует усилий. Остается лишь открыть рот и пить. Остается лишь расслабиться и грезить. Над дрожащим колышущимся городом с его призрачными стенами и постоянно названивающими колоколами играют потоки преломленного света, непрерывно восходит радуга, он погружен в туман и блеск алмаза, в его твердое сердце. Здесь радость тела, освобожденного от оков материи. Радость осязания шелковистой нежности, шелковистого прикосновения качающихся растений, ветвей эвкалипта, золотистых плавников, заряженных жизнью. Радость нескончаемого оргазма, непрестанного покачивания в гамаке. Радость звука, что проникает в поры подобно свету. Радость ви́дения насквозь, позади и вокруг. Радость фосфоресцирующего свечения, вечного сияния, ночи, бесконечной ночи, пронзенной звездами. Радость бесконечного движения по спирали, бесконечного экстаза, бесконечной песни.

VII

Комната в гостинице. Мандра лежит на железной койке, рядом — трубка для курения опиума. Комната очень невелика, а потолок затянут паутиной. Мандра ле-

жит совершенно неподвижно, с закрытыми глазами. Ее ноги выглядывают из-под простыней — две ножки совершенной формы, мраморно-белые с голубыми венами, подобными струйкам ртути. Каждый пальчик, каждый ноготок — совершенны. На свете не видывали столь совершенных ножек.

Мандра лежит, погруженная в транс. От тела этой Мандры отделяется другая Мандра с лицом Альраун. В комнате две Мандры: одна лежит распростертая с голыми ногами, а другая стоит у изножья кровати и улыбается. У той, что улыбается, золотисто-красные глаза джунглей, глаза, которые, кажется, светятся из глубины пещеры. Глаза ящерицы, греющейся на солнце; холодные, лживые глаза змеи с раздвоенным жалом. Глаза мерцают, как драгоценные камни на ювелирном круге. Глаза идола, горящие в чаше джунглей.

Комната напоминает железную клетку. С потолка свисает тело подвешенного. Он подвешен за ноги, в его безжизненной руке зажат огромный цветок в форме колокола, с толстыми перепутанными корнями. Тело медленно раскачивается над простертой фигурой Мандры, глаза которой закрыты. Безжизненное тело качается и качается. Мандра слегка шевелится, будто тяжелый аромат цветка проник в ее одурманенное тело. Движения сна. Комната видоизменяется, как во сне. Комната становится все меньше и меньше, на стенах проступает пот. От невидимых существ поднимаются густые испарения, как пар в прачечной. В воздухе стоит сигаретный дым. Ничего не видно, кроме тела лежащей на койке Мандры, судорожно подергивающейся во сне.

Звуки человеческих голосов, плача, тихих истерических стонов, всхлипов, вскриков и взрывов хохота. В темноте светятся огоньки сигарет, дым спиральными кольцами поднимается вверх. Над телом Мандры появляются два слуховых окна, а в окнах отражаются лица похожих на лягушек мужчин с длинными зелеными волосами и плотью цвета сигары. Они смеются и плачут, они скрипят зубами, тараторят и воют, они покатываются со смеху. Они обсели окно, будто слетевшиеся на свет мухи. Их поливает дождь, но они не мокрые. Дождь проникает через волокна волос и просачивается в мозг. Теперь в окнах видны лишь мозги — извилины и извилины серо-белых мозгов, сквозь которые медленно сочится дождь. Падает снег, и мозги замерзают. Обнаженная женщина с мечом между ног проходит сквозь обледенелые мозги. Льдинки ранят ей кожу, ее ступни кровоточат. Женщина падает в расщелину во льду. Она падает на койку в той же самой ночной комнате, время — ночь. Она чуть шевелится, будто во сне. Ее ноги выглядывают из-под простыни, все, как было раньше. Две ножки совершенной формы, мраморно-белые, вены просвечивают ртутной синевой. В долгой тишине она слышит собачий лай. Она на мгновение открывает глаза, и там, в окне наверху, человек, которого она любит, прорубает проход сквозь замороженные мозги. Он несет меч, который она обронила во время странствий. Он рубит и режет, пока она не начинает кричать от радости. Слышится стук падающего тела, и свисавший с потолка труп падает наземь. Комната снова наполняется смехом, дикими, пронзительными, истеричными криками, долгими, леденящими кровь воплями. Смех, смех, смех, будто все сумасшедшие дома выпустили свои жертвы на свободу.

Мандра в ужасе открывает глаза. У подножья кровати стоит Альраун. Ее лица не разглядеть, за исключением глаз, отсвечивающих, как два драгоценных камня в глазницах идола. Мандра умоляюще протягивает к ней руки. Комната становится меньше. Комната затянута паутиной; паутина образует пышный балдахин над кроватью. В то же самое время истеричный хохот стихает, неуловимо переходит в негромкое, проникновенное негритянское пение, словно доносящееся из радиоприемника. Кровать, на которой лежит Мандра, усыпана галькой. С потолка свисают огромные ножницы, которые беспрерывно щелкают, разрезают паутину. Но по мере того как ножницы режут, паутина восстанавливается. Тело Альраун нельзя увидеть отчетливо, но видны ее движения, ее отчаянные усилия освободиться от паутины, которая опутала ее руки. Мандра лежит под балдахином из паутины, с мольбой простирая руки. Ее взгляд прикован к губам Альраун, из которых исходит проникновенное негритянское пение. Она в немом восторге смотрит на Альраун, на лице которой различим лишь большой чувственный рот, изо рта изливается поток цветов, драгоценных камней и, наконец, струя жидкого огня. Снова мы видим вверху открывающиеся и закрывающиеся ножницы, приращение паутины, гальку на кровати, вытянутые руки Мандры, ее напрягшу-

юся шею, застывшие в трансе глаза. Там, где только что стояла Альраун, теперь подвешена огромная монета, на которой выбито лицо Моны Лизы. Черты лица растворяются, остается лишь непостижимая улыбка. Снова мерцают глаза, золотисто-красные глаза джунглей, глаза идола в лесных дебрях. Мандра в муке простирает руки. Над балдахином из паутины возникает вереница фигур, идущих одна за другой, машущих на прощание. Призраки, которые приходят и уходят. Все машут. Длинная вереница мужчин и женщин проплывает сквозь паутину, затем их отрезают огромные ножницы, которые щелкают, не переставая.

Мандра с плачем откидывается на кровать. Ее глаза закрываются. Ее ноги выглядывают из-под простыни, как раньше. Кровать превращается в сапфировый корабль, плывущий по коралловому морю. Мандра стоит на носу и поет. С далекого берега доносятся звуки лютни. Мелькают Альгамбра, прохладные сады, потоки жидкого пламени, бегущие по коридорам, расхаживающие по мраморным плитам павлины, покрытые самоцветами полированные стены. Корабль плывет дальше по коралловому морю, паруса надуваются дыханием песни Мандры. Надувающиеся паруса на фоне неба с жемчужными облаками. Песня набирает силу, паруса надуваются, облака клубятся, корабль плавно несется, опасно кренясь. Земля и небо раскачиваются. Мандра стоит во весь рост, ее волосы летят по ветру, глаза сияют. Корабль поднимается и опускается на волнах текучего стекла. Голос плывет, как струи жидкого пламени. Паруса разрываются, облака распадаются. Края парусов, края облаков обгорают, как подожженная ткань. Над линией горизонта — огромная морская раковина, в которой стоит фигура Венеры. Отчетливо проступают линии: они образуют нескончаемую спираль. Над линией горизонта морская раковина со своим бесконечным спиральным завитком. Под ней перевернутая радуга, как бы отраженная в море. Радуга распадается, краски кружатся и блекнут. Корабль, кренясь, плавно несется по морю. Корабль медленно погружается в волны текучего стекла. Коралловое море преображается в ослепительный свет, будто звезды внезапно попадали в море. С океанского дна поднимается цельнокоралловый город. Снова рыбы с наэлектризованными плавниками, колышущиеся, колеблющиеся стены, колокольни с медленно раскачивающимися огромными колоколами.

И вот из всех закоулков, из щелей в стенах, из окон, дверей и колоколен выплывает море людей с затуманенными влагой глазами. Они плывут к кораблю, на котором стоит Мандра, привязанная к мачте. Корабль продолжает медленно тонуть. Он погружается в облако пыльцы, которая чудесным образом расцветает в мириады цветов. Мерцающий коралловый город, залитый ослепительным светом, с его переменчивыми красками, летающими рыбками, теперь украшен гирляндами цветов. Мачта, к которой привязана Мандра, приобретает форму мандрагоры, мандрагора превращается в огромный пурпурный цветок с колоколообразным венчиком. На какое-то мгновение все пропадает, за исключением огромного колоколообразного цветка, зев которого открывается и закрывается. Затем появляются два лепестка, такие же, как на двери астролога. Лепестки преобразуются в губы влагалища. Губы влагалища удлиняются, свисают, как передник. Пляшет обнаженная женщина, первобытная женщина с медными браслетами. Извивающийся торс, пурпурный передник, губы влагалища, цветок с венчиком в форме колокола, колокольни с медленно раскачивающимися колоколами, фосфоресцирующие рыбы-меч, их наэлектризованные плавники, мерцающие стены, свет радуги, сонмы людей с затуманенными влагой глазами, торчащая, как фаллос, мачта, чудесным образом расцветающая пыльца, украшенный цветочными гирляндами коралловый город, медленно опускающийся на дно океана корабль и стоящая на носу Мандра с развевающимися волосами; ее глаза преисполнены исступления, рот открыт в песне.

Теперь Мандра стоит на коралловой гряде в центре круглого аквариума с лениво плавающими золотыми рыбками. Крошечная фигурка Мандры, гигантские золотые рыбки. Город перестает колыхаться, линии застывают, стены становятся коралловыми ветвями в аквариуме. Мандра озирается, выражение ее округлившихся глаз меняется от удивления до тревоги. Она стоит на скале посреди черного моря, кишащего шипящими змеями, которые сбились вокруг скалы и гипнотизируют ее взглядом огромных выпуклых глаз. За стенками аквариума, в котором она стоит, мечется стая чаек с рукописями в клювах. Они летают вокруг круглой чаши, хлопая огромными крыльями. Мандра изо всех сил пытается ра-

зобрать иероглифы, оттиснутые на рукописях. Знаки всевозможных очертаний, ни одно из них Мандра не может расшифровать. Стенки чаши покрыты этими непонятными знаками, которые Мандра тщетно пытается прочесть. Мандра беспомощно стоит на скале, заключенная в стеклянную чашу. Скала оборачивается пурпурным островом, который обнаружил астролог, ползая на четвереньках. Теперь остров очень зеленый, на нем полно стеклянных пальм, пускающих новые побеги из текучего стекла. Между пальмами обозначается белая дорожка, окаймленная кактусами. Мандра бежит по белой дорожке, колючие кактусы рвут ее плоть. Ветерок, поднятый ее бегом, заставляет деревья позвякивать — звук раздвигаемой занавеси из бус.

Она бежит по белой дороге к маленькому домику в форме яйца. В доме нет окон, а покрытие на полу сделано из ватной прокладки. Стены состоят из одного только мягкого пуха. Позвякивание стеклянных листьев переходит в музыку шарманки, приглушенную мелодию, которая тонет в белом мягком пухе стен. Раздается негромкий стук в дверь. Мандра зажимает ладонями уши, будто услышав оглушительный грохот работающих механизмов. Стук повторяется. Мандра теряет сознание. К ее лбу прижата полоса бешено пульсирующих заклепок. Клепальные машины пробивают асфальтовое покрытие, из-под которого вырывается поток щебня. Клепальщики загоняют в лоб Мандре красные раскаленные стержни. Лобная кость расходится, и мы снова видим извилины серо-белого мозга. На какой-то миг мозги напоминают коралловую гряду; затем они постепенно преобразуются в стальные конструкции, в скелеты зданий, через которые проходят человеческие скелеты. Они бредут в сторону огромного прожектора, в лучах которого их кости испускают слабое фосфорное свечение. Они входят и выходят из металлических конструкций под оглушительный грохот клепальных машин. Играет шарманка... уличная шарманка. Дикая, неистовая музыка. Скелеты оживают. Раздается звон разбивающегося стекла, скрежет колес по раздавленному стеклу, волчье рычание. Затем внезапно наступает тишина. Появляется астролог с маленьким механизмом в груди, с бумажным колпаком на голове, в зеленых очках. Механизм замедляет ход, потом совсем останавливается. Тогда астролог вскидывает руки и, танцуя как безумный, вопит: «Бискра! Махратта! Вальево! Сьенфуэгос!»

VIII

Коридор в гостинице. По коридору проходит горничная с полотенцем в руке. Она подходит к номеру 35 и стучит. Ответа нет. Она открывает дверь и вступает прямо в огромную паутину, которая опутывает ее, как рыбацкая сеть. Она роняет полотенце и с воплем выбегает из комнаты.

На постели сидит обнаженная Мандра и смотрит в большое овальное зеркало на стене. У нее глаза сиамской кошки с двумя узенькими зрачками в центре радужной оболочки. Она улыбается самой себе, словно незнакомке. Она разговаривает со своим отражением, не узнавая себя. У Мандры на постели лицо печальное; в зеркале она улыбается. Она говорит громко, сердито, она жестикулирует, но лицо в зеркале улыбается печальной, загадочной улыбкой. Она встает и, направившись к отражению в зеркале, делает насмешливые жесты, которые отражаются в виде гротескных деревянных жестов марионетки. Она разражается громким, истеричным смехом, но отражение отвечает ей все той же сдержанной улыбкой. В отчаянии она рвет на себе волосы. Изображение в зеркале с серьезным видом размыкает руки, затем выкручивает одну руку из сустава и роняет на пол. Одна рука безвольно повисает, как мертвая; рука на полу начинает жестикулировать, будто ее дергают за невидимую веревочку.

Напуганная Мандра наклоняется, чтобы поднять руку. При этом она ударяется головой о зеркало, и стекло дает трещину. Разогнувшись, она видит двух женщин, соединенных подобно сиамским близнецам. Женщины пытаются разделиться. Они цепляются за раму зеркала, тянут, дергаются, извиваются. Пока они пытаются оторваться друг от друга, зеркало начинает вращаться. В комнате круговерть из рук и ног, обкорнанных туловищ, отрубленных голов. Зеркало останавливается.

Мандра идет через лес обезглавленных деревьев. Одни деревья лежат, как надгробные камни; другие стоят прямо, частично обрезанные под человеческие

формы. Есть деревья — огромные колоды в виде черепов с множеством граней. Есть такие, что стоят на торсах, а руки отрезаны по локоть. У некоторых по два лица, одно — выпуклое, другое — вогнутое. Те, что лежат, напоминают святых; древесина гниет, и по их телам ползают черви.

Когда Мандра проходит среди этих фигур, деревья оживают. Частично вырезанные фигуры поглощает чаща; они похоронены заживо в стволах деревьев. Мандра ничего этого не видит, поскольку чудеса происходят у нее за спиной. А перед ней все время одна и та же переплетенная масса деревьев-полулюдей, мертвых стволов, рук, ног, туловищ. Позади нее встает лес, магнолии и березы, вязы и ели в пышном зеленом убранстве. В стволах деревьев смутно угадываются полузаконченные фигуры, которые Мандра видела раньше: кажется, они спят в деревьях. Половина леса залита солнечным светом, другая половина погружена во мрак.

Над опушкой леса небо повисло парчовым платьем. Небо усеяно ослепительными звездами, с которых низвергается стая мчащихся борзых. Небо трепещет, как покров на ветру, а по этому сверкающему покрову длинным, стелющимся бегом, фантастическими прыжками несутся борзые. Мандра стоит на опушке леса с колчаном стрел на поясе и луком в руке. Она натягивает лук и выпускает острую стрелу. Одну стрелу за другой, пока истекающие кровью псы не усеивают все небо. А когда стрелы заканчиваются, покров падает, и землю устилает волшебный ковер, на котором танцуют цыганки с мрачными лицами; их одежды усыпаны блестками; локтями они бьют в звонкие бубны. Они кружатся на парчовом ковре, их ноги накрашены под цвет розы. Мандра вбегает в их круг, жадно разглядывает их лица. Вскоре она оказывается в центре толпы, и ее ноги движутся в том же ритме. Она танцует с закрытыми глазами, ее танец исполнен сладострастия. С пояса у нее на талии свисает пурпурный цветок с венчиком в форме колокола и толстыми корнями. Он висит у нее между ног. Ее танец становится непристойным. Она танцует над мечом, приседает, извивается, изгибаясь всем телом. Ее движения напоминают последовательность оргазмов. Глаза открыты, но видны лишь белки.

Мандра продолжает свой танец в отражении тысячи зеркал, глаза у нее закатились, видны белки. В зеркалах тесно от лоснящихся лиц, раздувающихся ноздрей, широко разинутых ртов, выпученных глаз. Пурпурный цветок покачивается над острием меча. На мече играют сверкающие отражения зеркал. Между ног танцующей Мандры трясутся лица, разинутые рты, выпученные глаза, раздувающиеся ноздри. Лица раздаются вширь, опухают, тела скукоживаются до размеров лягушачьих. Кажется, что глаза плывут в зеркалах, как цветы, погружаются в бурное море. Мандра протягивает руки, глаза у нее по-прежнему заведены. Она касается лиц в зеркалах, и слышен звук падающих стекол, стекол, разбивающихся на мелкие осколки. Теперь лица приобретают самые разнообразные выражения — муки, насмешки, презрения, глумления, мольбы. Лица оскорбленные, лица сонные, лица улыбающиеся, лица проклинающие, лица насмешливые, лица бесстыжие, лица дерзкие, лица наглые. Мандра идет, вытянув руки, нащупывая пальцами глаза. Глаза гаснут, как сигареты. Мандра проходит меж пустых зеркал, в которых нет даже собственного отражения. Движения даются ей мучительно, словно ей отказывают руки и ноги. Она испытывает невыносимую боль, но зеркала этого не отражают.

И снова слышен призрачный, скорбный напев квены, и в единственном овальном зеркале, перед которым стоит Мандра, мы видим затянутое низкими тучами небо. Ветер рвет тучи в клочья, свет приобретает зеленовато-желтый оттенок. Тучи исчезают, и мы видим кратер Везувия, извергающий огонь и серу. Стремительно сменяя друг друга, проходят видения разрушенных городов — Вавилон, Ниневия, Помпеи, Карфаген, Александрия, Рим, погребенные города Юкатана, Иерусалим, Багдад, Самарканд. Город за городом под пластами пепла. И снова мгновенные кадры: алтарь Кетцалькоатля, Великая Китайская стена, Стена Плача в Иерусалиме, храм в Ангкоре, Парфенон, ворота Дамаска, мечеть Сулеймана, огромные фигуры из вулканического камня на острове Пасхи, маски маори, старинные шведские монеты в форме ключей, лабиринт в Кноссе, девять городов Трои один под другим, Троянский конь, дольмены и менгиры Стоунхеджа, мечети Стамбула, Альгамбра, укрепления Каркассона, звонница святого Марка, молитвенные колеса Тибета, город Лахор, храмовые танцовщицы Ба-

ли, кружащиеся дервиши Египта, развалины Мемфиса, храм Изиды, пирамиды инков с жертвенными алтарями, побережье Вайкики, волна Хокусаи, колода карт с обтрепанными краями, овальное зеркало с бронзовой ручкой, лицо Альраун, тяжелое, чувственное, улыбающееся непостижимой улыбкой. Глаза Альраун полузакрыты, веки цвета морской волны. Ее волосы свободно ниспадают, они фиолетового цвета. Она медленно распахивает круглые глаза и смотрит в пространство гипнотичеким взглядом.

Мандра, будто загипнотизированная, приближается к изображению в зеркале. На лбу у Альраун обруч из драгоценных камней. Камни кровоточат. Из ноздрей у нее выходит тонкая струйка дыма. Теперь Альраун улыбается улыбкой шлюхи, приоткрыв губы, лицо отяжелевшее, одурманенное, но лучезарно сияющее. Мандра прикладывает губы к зеркалу и целует полный, чувственный рот Альраун. Губы слипаются, лица сливаются. На мгновение сдвоенное лицо Альраун и Мандры приобретает свинцово-пепельный оттенок. Вновь звучит квена, лицо обращается в ухмыляющийся череп, из кратера Везувия льется бурлящая лава, снова мелькают развалины, на этот раз еще стремительней, как в калейдоскопе; здесь и парчовый ковер, и угрюмые лица танцующих цыганок, и несущиеся по воздуху борзые, и летающие рыбы, и подводные колокольни, и колеблющиеся волнистые стены, и серебряный корабль в сапфировом море, и коралловый остров, и таинственная голубая чаша-аквариум с лениво плавающими золотыми рыбками, и посыпанная галькой дорожка, и белая дорога, и маленький домик-яйцо, и стеклянные пальмы, и позвякиванье раздвигаемой занавеси из бус, и звуки лютни, и крик осла, и женские всхлипывания.

Молчание.

Альраун и Мандра сидят рядом в объятой пламенем золотой колеснице. Альраун и Мандра обмениваются влюбленными взглядами, слегка прикасаются друг к другу; на губах у них толстый слой помады, глаза подведены. Альраун и Мандра сладострастно склоняются друг над другом в долгом-долгом поцелуе. Альраун и Мандра сжимают друг друга в объятиях, похотливо прижимаясь телами; их волосы перепутались, ноги переплетены. Альраун и Мандра в трансе сидят в колеснице; в их волосах кишат мотыльки и бабочки, на тела наброшен прозрачный покров из павлиньих перьев. Пламя вздымается, его языки лижут их тела; они судорожно извиваются в объятиях друг друга, тела их не тронуты пламенем, в глазах исступление. Пламя становится бушующим морем огня, колесница — серебряным кораблем, который швыряет из стороны в сторону. С верхушки мачты поднимается столб дыма. Мачта расщепляется, паруса рвутся.

Мандра и Альраун возлежат на красивой тахте под расшитым звездами балдахином. Они лежат обнаженные, лицом к лицу, их дыхание смешивается. В открытое окно длинными косыми лучами золотой пыли бьет солнце. Доносится музыка лютни, тихая, далекая, нескончаемая, как дождь.

IX

Та же сцена, не считая того, что комната подвешена в огромном круглом аквариуме, залитом ярким голубым светом. Кровать слегка покачивается, словно гамак. Над ней, на поверхности, плавают кверху брюхом несколько дохлых золотых рыбок. В чашу аквариума опускается рука и одну за другой вынимает мертвых рыбок. Мандра — она спала — медленно открывает глаза и, увидев над собой смыкающиеся на мертвой золотой рыбке пальцы исполинской руки, открывает рот и кричит, но слышен лишь слабый отзвук ее голоса. Альраун лежит рядом на спине, немного раздвинув ноги. Между ног у нее посажен пурпурный цветок с мясистыми корнями. Из продолговатого колоколообразного венчика торчит пестик, набитый семенем. Мандра перегибается через тело Альраун и внимательно разглядывает цветок. Она смотрит и смотрит, пока не начинает казаться, что ее глаза вот-вот выскочат из орбит.

Тело Альраун постепенно меняет цвет, конечности затвердевают, полуоткрытый рот застывает в неподвижной гримасе. Когда цвет ее тела меняется от телесно-зеленого до иссиня-черного цвета метеора, туго наполненный пестик лопается и семя рассыпается по постели.

Теперь в кадре поочередно то сад, то постель. Мы видим, как служанка идет по посыпанной галькой дорожке к бассейну посреди сада. Она несет мертвую зо-

лотую рыбку в корзинке, выстланной пальмовыми листьями. Она опускается на колени и, вынув затычку на дне бассейна, спускает воду. На дне бассейна коробочка для украшений. Она открывает коробочку, изнутри обитую атласом, и кладет туда золотую рыбку. Затем она идет в угол сада и, сделав ямку, закапывает шкатулку, после чего осеняет себя крестом. Она возвращается в дом, шевеля губами, словно в молитве, и под ногами у нее хрустит галька. У нее лицо дурочки. Она косоглаза, волосы не расчесаны, слезы струятся по щекам, губы машинально шевелятся. Когда она поднимается по ступенькам к двери, платье у нее на спине внезапно рвется, обнажая ягодицы. Она на миг озадаченно замирает на ступеньках, снова крестится и поворачивает дверную ручку. При этом из ее анального отверстия вылетают две белые голубки.

Снова спальня. Над пустой постелью висит вниз головой тело мужчины, зажавшего в руке пурпурный цветок, — как в номере гостиницы. Комната залита ярким светом. Две белые голубки отчаянно трепыхаются, ослепленные светом. Они налетают на стенки аквариума и падают на постель со сломанными крыльями. Подвешенный труп срывается вниз и раздавливает голубок. На мертвом теле уже начинают роиться личинки. Тело напоминает пчелиные соты. У личинок появляются крылья — чешуйчатые, блестящие, прозрачные крылья, как у стрекозы. Рой копошится и дергается, словно женщина в родах, а потом вдруг вся масса поднимается и вылетает в отверстие круглого аквариума. Последние из них напоминают ангелов.

И вот со дна аквариума чудесным кристаллическим образованием поднимается коралловый остров, фантастический город кораллов, скачкообразный рост которого ускоряет, как может показаться, гигантская рыба с великолепным хвостом. Когда рыба ныряет, сияние ее хвоста освещает волнистые поры коралла, открывая призматическую структуру бесконечных, одна внутри другой, геометрических фигур, светящихся, бесплотных, обозначенных лишь четкими линиями, пересекающимися подобно нитям сверкающей паутины. Паутина разрастается, как морозные узоры на оконном стекле. Структура вращается в ослепительном свете. Черное пятно посреди горящего солнца; пятно увеличивается, пока не начинает походить на мертвую луну, плывущую в солнечном пламени. Черная луна увеличивается и увеличивается, пока от солнца не остается лишь узкий ободок огня, мерцающего по окружности луны. Когда все превращается в сплошной огромный черный шар, в его центре вдруг появляется проблеск света. Черная масса приходит в движение, словно кипящая лава, и медленно приобретает форму и плотность. Края съеживаются и загибаются к центру, напоминавшие каналы полоски принимают вид конечностей. Наконец, когда на все это падает обычный неяркий дневной свет, мы можем различить очертания зародыша, свернувшегося в утробе.

Внезапно зародыш исчезает, и мы видим Мандру, которая выбирается из огромной постели. Она хватает себя за горло, словно задыхаясь. Она подбегает к овальному зеркалу на стене и, широко открыв рот, заходится кашлем. Она кашляет и кашляет, словно у нее что-то застряло в горле. Наконец она ощущает, что́ это выходит, и подставляет ладони, чтобы поймать. Она тужится еще раз, и в ее руки падает маленькое сердечко размером примерно с голубиное яйцо.

От переводчика

Сюжет «Сценария» и имена действующих лиц напрямую связаны с легендами о мандрагоре. Сюжеты этих легенд использовали в числе прочих Шекспир и Макиавелли. В романе немецкого писателя Г.Г.Эверса «Альрауне» в уста одного из персонажей вложены подробные сведения о мандрагоре: «Альрауне, альбрауне, мандрагора, также и манрагола — mandragora officinarium. Растение из семейства solanazeae. Оно встречается в бассейне Средиземного моря, в Юго–Восточной Европе и в Азии вплоть до Гималаев. Листья его и цветы содержат наркотики Оно употреблялось прежде как снотворное средство даже при операциях в знаменитой медицинской школе в Салерно. Листья курили, а из плодов приготовляли любовные напитки. Они повышают чувственность и делают женщин плодовитыми. Еще Иаков применял его. Тогда растение называлось дудаимом, но главную роль играет корень растения. О странном сходст-

ве со стариком или старушкой упоминает еще Пифагор. Уже в его время говорили, что оно действует, как шапка–невидимка, и употребляли как волшебное средство или, наоборот, в качестве талисмана против колдовства. В Средние века во время крестовых походов зародилось и германское предание об Альрауне. Преступник, распятый обнаженным на кресте, теряет свое последнее семя в тот момент, когда у него ломается позвоночный столб. Это семя падает на землю и оплодотворяет ее: из нее вырастает Альрауне, маленький человечек, мужчина или женщина. Ночью отправлялись на его поиски. В полночь заступ опускался в землю под виселицей. Но люди хорошо делали, что затыкали себе уши, потому что когда отрывали человечка, он кричал так неистово, что все падали от страха, — еще Шекспир повествует об этом. Потом человечка относили домой, прятали, давали ему каждый день есть и по субботам мыли вином. Он приносил счастье на суде и на войне, служил амулетом против колдовства и привлекал в дом богатство. Располагал всех к тому, у кого он хранился, служил для предсказаний, а в женщинах возбуждал любовный жар и облегчал им роды. Но, несмотря на все это, где бы он ни был, всюду случались несчастья. Остальных обитателей дома преследовали неудачи, во владельце своем он развивал скупость, развратные наклонности и всевозможные пороки. А в конце концов даже губил его и ввергал в ад. Тем не менее, эти корни пользовались всеобщей любовью, ими даже торговали и брали за них огромные деньги. Говорят, будто Валленштейн всю жизнь возил с собою Альрауне. То же самое рассказывают и про Генриха V Английского»[1].

В послесловии к русскому изданию романа Эверса Евгений Помышляев приводит и выдержку из очерка Борхеса «Письмена Бога» «Человекоподобная форма мандрагоры породила поверье, будто она растет у подножия виселиц. Браун (Pseudodoxia epidemica, 1646) говорит о жире повешенных; популярный романист Ганс Гейнц Эверс (Alraune, 1913) — о сперме. По–немецки мандрагора — Alraune; раньше говорили Alruna, слово это происходит от слова «руна», которое означало тайну, нечто сокровенное, а затем стало наименованием букв древнего германского алфавита.

В Книге Бытия (30:14) есть любопытное упоминание о плодоносной силе мандрагоры В XII веке еврейско–немецкий комментатор Талмуда написал следующий абзац:

«От корня в земле отходит нечто вроде веревки, и веревкою этой прикреплено за пуп — как тыква или арбуз — животное, именуемое «яду'а», но «яду'а» во всем схож с человеком: такие же лицо, тело, руки и ноги. Оно искореняет и уничтожает все, куда достигает та веревка. Надобно веревку эту рассечь стрелою, и тогда животное подыхает».

Врач Дискорид отождествляет мандрагору с Цирцеей, или растением Цирцеи, о котором в песне десятой «Одиссеи» мы читаем:

Корень был черный, подобен был цвет молоку белизною,
. .людям опасно
С корнем его вырывать из земли, но богам все возможно»[2]

Перевод с английского и комментарий
Владимира Малахова

[1] Эверс ГГ Альрауне История одного живого существа СПб, 1995, с 25 — 26
[2] Цит по Указ изд, с 225 — 226

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 7

Мое первое впечатление от школы Ле Розе было убийственным: почему отец выбрал учебное заведение, до такой степени опровергающее его собственное представление об образовании? Здесь снобизм, почтение к знати были возведены в ранг жизненной философии. Среди моих одноклассников значились два племянника шаха Ирана, брат бельгийского короля, его королевское высочество граф Кентский. Чуть ниже на социальной лестнице стояли дети тех, кто просто был несметно богат, включая наследника империи Хайнца, производившей кетчуп, наследника шоколадной империи Нестле, отпрыска семейства Рокфеллеров.

Разговаривать ученики должны были только по-французски, хотя тайным языком общения был английский. Каждый вечер мы одевались к обеду в костюмы и напяливали галстуки, нам прислуживала улыбчивая швейцарка официантка. Выходя из столовой, мы кланялись и целовали ручку жене директора. Наши комнаты подметали служанки, которые также чистили нам ботинки и стирали белье. Нам разрешалось курить, но запрещалось обсуждать войну или международную политику, дабы не задеть чьи-либо чувства.

Школа Ле Розе была настолько шикарна, что имела два кампуса. Весной и осенью она размещалась на озере Леман между Женевой и Лозанной. Зимой же перебиралась в три шале в Гштааде, шикарном лыжном курорте. Городок просто кишел молоденькими девушками разных национальностей. Фольклор Ле Розе изобиловал историями про мальчиков, которые провели ночь со знаменитыми красавицами, про юных красоток, которые пытались покончить жизнь самоубийством после трагического разрыва с одним из учеников Ле Розе, о тайных свиданиях на лыжных склонах, о вечеринках, затянувшихся на всю ночь, об азартных играх, пьянках и исключениях из школы. Нам предписывался парадоксальный кодекс поведения: прежде всего мы должны были вести себя, как джентльмены, но одновременно быть и des types sportifs, что, по-моему, совершенно не одно и то же.

Не так-то просто было объяснить нам, что значит быть джентльменом. Только Кент имел определенное мнение на этот счет: он был убежден, что синонимом слова «джентльмен» было слово «англичанин». Я, как англичанин, был склонен с ним согласиться и думал, что хотя и не все англичане джентльмены, но уж все джентльмены точно англичане. По определению директора, джентльмен — это справедливый, мужественный, честный type sportif. Он должен обладать напористостью и шиком, быть дисциплинированным, но одновременно и дерзким (иными словами, можно было нарушать правила, но только с шиком), спортивным (то есть быть в состоянии переломать кости любому противнику на игровом поле), иметь широкий кругозор (то есть не насмехаться

Продолжение Начало см «Искусство кино», 1997, № 7, 9, 10, 11, 12

над тем, как показали себя итальянцы во время второй мировой войны, и не упоминать о том, что в это время делали немцы).

Еще труднее директору было разобраться с таким вопросом, как отношение к деньгам. Он убеждал нас, что деньги — это благословение, которое накладывает на нас определенную ответственность, но, будучи швейцарцем, сам он в глубине души не считал, что у богатых есть какие-то обязательства перед бедными. Большинство родителей поместили своих детей в Ле Розе из тех же соображений, из каких помещали свои деньги в цюрихские банки. В Швейцарии не было никакой суеты вокруг налогов, никаких налогов на добавленную стоимость — к деньгам здесь относились с молчаливым почтением, никаких неудобных вопросов по поводу их происхождения никто не задавал. В Ле Розе двери были открыты для всех, кто мог позволить себе оплачивать школьные счета, а счета были астрономическими.

Социальные приоритеты Ле Розе меня не пугали. Пример Алекса убеждал в том, что Кордой быть лучше, чем графом или даже принцем. Здесь, вдали от отца, я начал подражать Алексу. Родители других ребят могли быть свергнутыми королями или мультимиллионерами, но на меня это никакого впечатления не производило. Они-то не были членами семьи Корда, а я был.

В одном отношении Ле Розе оправдывал бешеные деньги, которые приходилось платить за обучение. Здесь давали возможность получить прекрасное европейское образование. Я выучил латынь, бегло говорил по-французски, изучил геометрию, европейскую историю, географию, французскую, немецкую и английскую литературу, рисование, историю искусств, фехтование, швейцарскую конституцию. Я даже выучился танцевать.

Директор школы придерживался убеждения, что к концу дня ученики должны изрядно уставать. Мы вставали в семь, в половине восьмого завтракали, с восьми до полудня были на уроках. С половины первого до половины второго нам подавали сытный ланч, с двух до пяти мы занимались спортом, с пяти до семи снова были занятия, в половине восьмого — обед, а с восьми тридцати до десяти мы опять занимались, пока воспитатели не гасили свет.

Мое положение в Ле Розе было несколько необычным. Принадлежность к Голливуду создавала вокруг моей персоны некий ореол. Даже те, кто готовился в будущем унаследовать трон, мечтали узнать хоть что-нибудь о закулисной голливудской жизни, поэтому я держал на тумбочке фотографию тети, Мерль Оберон.

В это время и географически, и психологически я был очень далек от семьи.

Ни родители, ни Алекс не любили писать письма. Так что о своих близких я теперь узнавал из газет. Прочел, что французское правительство сделало Алекса кавалером ордена Почетного легиона за заслуги перед Францией. Прочел и интервью Алекса, где он сказал: «Бедность раскрывает в людях и лучшее, и худшее — так было и со мной. Деньги же обещают все, но ничего не дают. Однако чтобы можно было их презирать, их сначала нужно иметь».

Я уже приготовился к тому, что проведу Рождество в школе, как вдруг у Алекса возникло желание устроить большой семейный праздник. Мне нужно было вылететь в Вену и присоединиться к отцу — он все еще работал там над «Третьим человеком». Из Вены мы должны были перебраться в Монте-Карло. Встречать Рождество предполагалось там. Потом Алекс все поменял, и мне было дано указание ехать в Рим.

Добравшись до «Гранд-отеля», я узнал, что Алекс собирается заключить контракт с Витторио Де Сикой. Алекс будет продюсером «Чуда в Милане», а отец — художником-постановщиком и вообще присмотрит за Де Сикой.

Алекса мы видели редко, но однажды он вышел из своего номера и предложил ознаменовать Рождество молочным поросенком. Оказалось, что сделать это не так-то просто. Рим все еще не оправился от войны. Еды не хватало, и найти молочного поросенка было невозможно. Правда, это еще не означало, что их вообще нет в Италии. Если отправить машину в деревню и предложить кому-то из крестьян доллары, то такой поросенок наверняка сыщется.

Вечером мы обедали в отеле, и в тот момент, когда собирались сделать заказ, появился швейцар, поклонился и щелкнул пальцами. Оркестр сделал паузу и заиграл «Марш тореадоров» из «Кармен». Одетый в белый пиджак бар-

мен появился в столовой с живым поросенком на руках. От поросенка пахло шампунем. Копытца его были натерты черной ваксой, на шее красовался голубой бант.

Животное пронесли по комнате, чтобы каждая дама по традиции смогла поцеловать его на счастье. Одно дело — съесть молочного поросенка, когда его подают на блюде жареного, с хрустящей корочкой и яблоком в зубах. И совсем другое дело, когда это создание подносят к вам, будто ребенка, с сияющими счастливыми глазами, с улыбкой на мордочке. Моя мачеха заплакала, и даже Алекс, который не отличался сентиментальностью по отношению к животным, почувствовал себя неловко. Он посмотрел на поросенка, а поросенок — на него, и Алекс первым не выдержал. Он сунул бармену пачку банкнот, сердечно поблагодарил и велел отвезти поросенка домой.

Бармен удивленно поднял брови. Поросенок чем-то не устраивает? Нет, заверил его Алекс, поросенок вполне подходящий, но, познакомившись с ним, мы уже не в состоянии будем его съесть. Бармен кивнул. Да, конечно, поросенка можно вернуть на родную ферму, но в этом случае фермер наверняка съест его, раз уже получил за него деньги. Кто бы ни получил поросенка, наверняка съест его. Его судьба была определена уже тем, что он — поросенок, так что сэр Алекс и его семейство, отказавшись от рождественской поросятины, никак не изменят его участь.

— Разве нельзя найти такое место, где поросенка не съедят? — спросила Лейла.

Подумав, бармен вспомнил про двоюродного брата, которому принадлежала небольшая ферма поблизости от Рима. Брат наверняка согласится взять поросенка и присмотреть за ним. Но, естественно, поскольку поросенок будет там жить, придется платить за его содержание что-то вроде пансиона. Мой дядя, который умел признавать поражение, со вздохом подал еще одну пачку банкнот, и на следующее утро поросенок снова уехал, все еще с голубым бантом на шее.

На Рождество мы ели цыпленка, и когда Алекс вонзил в него вилку, он заметил, что такого дорогого блюда ему еще никогда не приходилось есть: «Мне пришлось купить свинью, потом заплатить, чтобы ее отвезли обратно, и теперь я еще должен оплачивать ее пансион. Поскольку я вполне могу умереть раньше нее, то полагаю, мне придется включить ее в свое завещание. Марии будет над чем призадуматься».

Алекс пребывал в хорошем настроении. Строительство яхты, о которой он годами мечтал, близилось к завершению. Отца это не радовало. Мысль о яхте ему вообще никогда не нравилась. На подаренную мне Алексом морскую фуражку он смотрел с неодобрением: как и Ле Розе, она была отступлением от простоты, обозначавшим первый шаг на пути соблазна.

Через несколько дней отец отвез меня обратно в школу.

— Будь здоров, — сказал он, — и постарайся чему-нибудь научиться. А что касается яхты, не слишком радуйся. Алекс может быть очень мил, он всем хочет добра, но он нетерпелив, ему быстро становится скучно. Ни на что не рассчитывай.

Алекс был одним из первых, кто стал продавать свои картины на телевидение, одним из первых, кто стал снимать кино в расчете на телевидение.

В одном из интервью он говорил, что, возможно, вообще расстанется с традиционным кинематографом и займется телевидением, «которому принадлежит будущее». В другом интервью он предсказывал развитие кабельного телевидения. Техника как таковая его не интересовала, но он понимал, что каким-то способом надо добраться до аудитории, а раз уж аудитория намерена оставаться дома, придется достать ее там.

Почему-то, несмотря на преклонение перед Алексом и нежные семейные чувства, я ощущал себя сторонним наблюдателем драмы этого большого семейства. Я вернулся слишком поздно, упустив слишком много важных для семьи Корда лет. Дома чувствовал себя гостем, к которому относились очень радушно, но не считали членом семьи. Мне казалось, что теперь, когда я снова оказался на руках у Винсента и Алекса, они не знали, что со мной делать. Поэтому и ре-

шили, что продолжительное и дорогое обучение за границей — единственный выход.

Я не горел желанием возвращаться в Лондон на Пасху. Я не был законченным иностранцем, как мой отец, который жил по собственным правилам и подчеркнуто игнорировал английские устои и социальные различия, не был я и американцем, который приехал сюда на время. У меня имелся британский паспорт, но мои корни были в Швейцарии, Нью-Йорке и Беверли Хиллз. Мне не хотелось становиться англичанином, а хотелось походить на Алекса, который, вовсе не будучи англичанином, процветал и чувствовал себя совершенно свободно в британском обществе.

Новый дом отца не улучшил мое настроение. Трудно назвать родным домом что-то, чего прежде никогда не видел, и хотя меня там и ждала обещанная комната, я чувствовал себя чужим. Главной достопримечательностью дома (наверняка именно это и привлекло Винсента) была застекленная студия пятьдесят на пятьдесят футов, высотой почти в три этажа, вокруг которой первый владелец, викторианский портретист, и выстроил дом. Некоторые из его вещей попрежнему оставались в студии и постепенно тонули в имуществе моего отца. Самой замечательной вещицей, оставшейся от прежнего владельца, была деревянная лошадь, сделанная в натуральную величину, с седлом и стременами; ей можно было придавать любое положение: она могла стоять, бежать трусцой, вставать на дыбы. Благодаря удобным ступенькам, ведущим к этой скульптуре, позирующий мог легко взобраться в седло, которое специально было сделано мягким, чтобы было удобно долго сидеть. Именно так в викторианскую эпоху писались портреты верхом — в любой позе по выбору. Коня потом дописывал «специалист». Вдоль стены в студии стояли портняжные манекены — на них надевали мундиры, принадлежавшие тем, кто заказал свой портрет. Подмастерья художника писали с натуры все ордена и медали. Таким образом, студия представляла собой нечто вроде цеха по производству официальных портретов: сам художник лишь определял позу, набрасывал общие контуры и писал лицо и руки. Для создания портрета вполне хватало двух сеансов, что касается всего остального, то заказчик предоставлял всю информацию о породе и масти своей лошади и оставлял на несколько дней свой мундир и награды. Такой метод работы приводил в восторг моего отца, потому что очень напоминал примитивный, с его точки зрения, подход к материалу в кино. Реликвии прошлого он бережно хранил.

В этом огромном и неуютном доме отец наконец-то осел: здесь было много места для увеличивающейся семьи (Лейла собиралась вот-вот родить), был простор и для коллекций. Сад постепенно наполнился огромными каменными изваяниями и колоннами, громадные скульптуры итальянского Ренессанса прибывали с аукционов Кристи и Сотби. Из-за своего размера в дом или сад поменьше они просто не поместились бы и поэтому продавались относительно дешево. Чуть ли не каждый день у нас появлялся Берт Краутер, торговец антиквариатом. Берт продавал и покупал огромное количество антикварных вещей. Он обожал все подлинное, и ничто не могло его остановить. Когда на Трафальгарской площади меняли фонтаны, он купил те, что сняли, распилил их на части и продал американцу, пожалев только, что не может приобрести львов и статую Нельсона. В его доме и саду продавалось все. Однажды он привел покупателя в спальню жены, когда та делала макияж перед зеркалом, попросил ее привстать на минутку и продал стул, на котором она только что сидела.

Коллекция Берта занимала территорию в несколько акров, и мой отец провел там немало счастливых часов. Берт был добр и услужлив. Если покупатель хотел что-то, чего не было у Берта, тот изо всех сил старался раздобыть эту вещь. Все камины для Алекса нашел Берт, и Алекс был от них в восторге; для отца он подобрал лестницу, античный мраморный пол, почти всю мебель.

Как все это Берту удавалось, было тайной. Замечали, что он предпочитал продавать крупные произведения искусства американцам и всегда вздыхал с облегчением, когда они исчезали где-то по другую сторону Атлантики.

Вскоре после того, как был обставлен наш новый дом, разразился скандал. Берт продал покупателю камин, а один из гостей узнал в нем свой собственный. Из Скотланд-Ярда прибыл полк полицейских, которые стали разнюхивать, что

к чему в саду Берта. Они выяснили, что, выполняя заказы своих клиентов, Берт посылал «мальчиков» вывезти камин или отделку стен из чьего-нибудь загородного дома, что прекрасно срабатывало после второй мировой войны, когда многие загородные виллы были заколочены. Поскольку в довоенных журналах частенько помещали фотографии интерьера таких домов, не составляло труда подобрать подходящий камин и преподнести его новому владельцу, особенно если тот собирался увезти его в Чикаго или Лос-Анджелес. Несмотря на преклонный возраст и заступничество знаменитых и титулованных клиентов, Берт предстал перед судом, и судья отказался принять во внимание его возраст.

Берта приговорили к солидному сроку тюремного заключения, и вскоре он умер в тюрьме Вермвуд Скрабз, в которой когда-то сидел Оскар Уайлд.

Строительство яхты подходило к концу. Сам Алекс был в Америке, поэтому работой руководили капитан Расселл и мой отец, в обязанности которого входило сделать так, чтобы интерьер соответствовал представлениям Алекса о комфорте. Яхта теперь стояла на Темзе, и я проводил там целые дни, узнавая много всякого про корабли и вообще путаясь под ногами.

Кое-какие идеи Алекса оказались явно ошибочными, но исправлять их теперь было уже поздно. Так, Алекс хотел, чтобы в носовой части яхты была гостиная с большими окнами, откуда можно было бы во время коктейля любоваться морем. Это его пожелание было исполнено. Но по правилам на этом месте должен был находиться капитанский мостик — из-за прихоти Алекса его теперь пришлось сделать открытым, и, стало быть, в непогоду люди были обречены промокать там насквозь. Алекс настоял на том, чтобы установили огромную печь, которая топилась бы углем: такой пользуются профессиональные повара в ресторанах. Для столь тяжелого оборудования пришлось сильно укрепить пол. От этого машинное отделение стало таким низким, что стоять там в полный рост было почти невозможно. Поскольку сам Алекс не собирался проводить время в машинном отделении, его это не волновало, но Расселл сильно тревожился и пророчил проблемы с командой.

Из гостиной по винтовой лестнице можно было спуститься в покои Алекса: просторная удобная спальня, кабинет, гардеробная, ванная. Для гостей предназначались две двухместные каюты и две одноместные, четыре маленькие ванные.

Наконец оставалось только набрать команду, снабдить яхту всем необходимым и предпринять пробное плавание. Капитан Расселл предложил оснастить корабль в Гибралтаре или на Мальте, где не было таможенных пошлин на подобные товары. Что же касается команды, то здесь решено было немного поэкспериментировать. В качестве капитана был приглашен опытный яхтсмен-шотландец устрашающего вида по фамилии Ламон. Алекс, который ненавидел перемены, убедил своего шофера Бейли выступить в качестве инженера, а Бенджамин, несмотря на все свои протесты, стал стюардом. Ламон подобрал себе команду из трех человек, которые сильно смахивали на дезертиров из королевского флота. Ни Бенджамин, ни повар-француз Пьер не считали себя под началом у Ламона, а Бейли, как шофер и доверенное лицо Алекса, не собирался подчиняться вообще никому. Команда, таким образом, оказалась разделенной на два враждебных лагеря.

Однажды вечером под вой собственных сирен мы подняли якорь и направились к устью Темзы, где яхта должна была пройти скоростные испытания, после чего доки официально передадут ее владельцу. Это было впечатляющее путешествие. Как ни восхитительно было кататься в «Роллс-ройсах» Алекса и наслаждаться завистью тех, кто мок на автобусных остановках, это не шло ни в какое сравнение с путешествием на мостике 120-футовой яхты, медленно проплывавшей под лондонскими мостами, на которых тысячи машин томились в обычных пробках. Мы без происшествий добрались до Тауэра и стали ждать Алекса.

Он появился ровно в десять. Накануне он вернулся из Нью-Йорка, и следы усталости были заметны на его лице, но настроение было явно хорошее. Его костюм соответствовал предстоящему событию — на нем был темно-синий шелковый пиджак с черными пуговицами, на которых было выгравировано: «Королевский яхт-клуб на Темзе», он повязал белый шелковый шарф и повесил на

шею морской бинокль. На голове у него была фуражка члена клуба. Алекс поднялся на борт, все осмотрел и заявил о своем намерении вернуться на ночь в «Клэридж»: «Все замечательно, но дома меня ждет прекрасная постель, и я вполне могу приехать сюда завтра к десяти. Одно дело ночевать на яхте на юге Франции или в открытом море, но меня совсем не привлекает мысль спать посреди Темзы, когда кругом грязь и бензин. Спокойной ночи всем. Увидимся утром после завтрака».

На следующее утро Алекс, как и обещал, появился в десять все в том же костюме. Капитан, судя по всему, плохо проведший ночь и страдавший от последствий вчерашней пьянки, приказал отдать швартовы, и мы двинулись вниз по течению в направлении Гринвича. Алекс приказал, чтобы на палубе для него водрузили капитанский стул, где он теперь и восседал, попыхивая сигарой, в столь благодушном настроении, в каком я его еще никогда не видел.

В Гринвиче мы сделали остановку, чтобы взять на борт лоцмана, чьей обязанностью было проводить корабли по Темзе, и двинулись дальше, все набирая ход, чтобы в более широком месте реки с максимальной скоростью пройти контрольную милю. После этого мы высадили лоцмана и двинулись дальше к Кале, где собирались провести ночь. Появился Бенджамин с ведерком льда и бутылкой шампанского. Я обратил внимание, что выглядел он бледнее обычного. Сам-то Алекс не был подвержен морской болезни, и случалось, пересекая Атлантику на корабле, он с аппетитом обедал, даже когда в столовой, кроме него, никого не было. Уинстон Черчилль как-то сказал Алексу, что знал только двух людей, которых никогда не укачивало на воде, — себя и адмирала Фишера. «Теперь вы знаете троих, Уинстон», — ответил Алекс.

На горизонте тем временем надвигалась буря. Море из зеленого с белыми барашками превратилось в свинцовое, ветер быстро набирал силу. То и дело на нас обрушивались порывы ураганной силы, осыпая нас брызгами, завывая в снастях. Алекс не обращал внимания на изменение погоды, казалось, ему это даже доставляло удовольствие, но я заметил, что капитан все больше нервничает и частенько покидает мостик, чтобы «посмотреть на карту», каждый раз возвращаясь со все более красным носом и более трясущимися руками. Все мы уже облачились в жесткую ярко-желтую одежду, приготовленную на случай шторма. В периоды затишья между шквалами кроме шума волн и гула моторов слышались лишь стоны Бенджамина, лежавшего у себя в каюте. Повар Пьер справился с морской болезнью, опорожнив бутылку бренди, и теперь крепко спал, уронив голову на руки.

— Волноваться не о чем, — сказал мне Алекс. — Такие корабли выдерживают любой шторм.

Он был прав. Корпус яхты славился своей прочностью. Однако выяснилось, что управлять ею отнюдь не легко. Бывают суда «хорошие» и «плохие». Так вот эта яхта относилась как раз к последней категории. Потопить ее было трудно, зато раскачивалась она так, что шпигаты погружались глубоко в воду, корма взлетала к небу. Я заметил, что капитан нервничает и все время тихо ругается.

— Долго она этого не выдержит, — сказал он.

Алекс с удивлением взглянул на него, будто это был актер, который произнес не ту реплику. До сих пор он не обращал на капитана особого внимания и, как мне кажется, счел его явную враждебность за грубость старого морского волка. Алекс читал Конрада и был готов к немногословности капитана. Вот к чему он не был готов, так это к тому, что тот окажется пьяницей да еще и напуганным перед лицом стихии.

— Не вижу причин полагать, что мы в опасности, — ответил Алекс.

— Тогда вы сумасшедший, — сказал капитан и захохотал так, что заставил усомниться в собственном здравом уме.

— Может, нам повернуть к дому? — предложил Алекс, обращаясь не столько к капитану, сколько к Расселлу.

В этот момент капитанский мостик захлестнула волна, и все мы промокли до нитки.

— Чем вы командовали до этого, капитан? — осведомился Алекс.

— Буксиром, — ответил Ламон.

— Мне говорили, что у вас есть опыт управления яхтами.

Ламон кивнул.

— Да, до этого я плавал на множестве яхт, но в последнее время командовал буксиром.

— А какие это были яхты? — спросил Алекс, оглядывая черный горизонт в большой морской бинокль в надежде заметить французский берег прежде, чем мы в него врежемся.

— Я служил на яхте лорда Кэмроуза и на большой паровой яхте Ротшильдов.

Алекс смотрел на капитана с нескрываемым отвращением. Он наклонился к Расселлу и шепнул:

— Где вы его откопали?

— У него были прекрасные рекомендации, — шепнул в ответ Расселл.

— От него нужно избавиться. Если только мы в целости доберемся до суши, избавьтесь от него.

Постепенно на горизонте стала вырисовываться полоска, оказавшаяся французским берегом. Наконец-то мы пересекли Ла-Манш. В порту капитан втиснул Elsewhere между двух французских рыболовных траулеров, разыграв перед собравшимися на пристани моряка-виртуоза. Все махали руками и кричали, как решил капитан Ламон, приветствуя его.

— Imbecile! — орал портовый офицер.

Капитан Ламон, который, судя по всему, не говорил по-французски, взглянул на моего дядю.

— Он говорит, что вы идиот, — сказал Алекс и поинтересовался у офицера, почему тот так считает.

Тот сделал знак, чтоб мы обернулись и посмотрели вниз на швартовы французских траулеров, которых мы не видели, когда приближались. Теперь они были хорошо заметны, потому что туго натянулись, видимо, обмотавшись вокруг наших винтов.

Капитан взвыл от ярости и побежал получше посмотреть, что произошло, хотя вряд ли в этом была необходимость.

— Насколько это серьезно, Джек? — спросил Алекс.

Расселл смотрел на корму.

— Трудно сказать, но, думаю, нужно нанять водолаза, чтобы он нырнул и обрезал канаты, потом корабль придется поместить в сухой док, чтобы можно было проверить лопасти винтов и заменить их, если они повреждены. Не исключена возможность, что погнулась ось винтов. В этом случае дело пахнет крупным ремонтом.

— Понятно, — сказал Алекс и спустился вниз.

Он переговорил с Бейли, отправил его ставить на ноги Бенджамина и вскоре появился в синем костюме, попыхивая сигарой, с видом человека, который принял решение.

— Не могли бы вы вызвать мне такси, — обратился он к двум полицейским по-французски, одновременно вставляя в петлицу розетку ордена Почетного легиона.

Они отсалютовали, и один из них бросился искать телефон. Потом Алекс обратился к нам с Расселлом:

— Я уезжаю. Бенджамин собирает мои вещи. Мы доберемся до морского вокзала, а оттуда поездом до Парижа. Вы, Джек, разберитесь с винтами, избавьтесь от этого идиота капитана и пошлите в Англию за другим. Если он станет доставлять вам неприятности, можете его пристрелить. По-моему, где-то на борту есть пистолет. Что же до Мики, то он может оставаться здесь с вами и изучать Кале.

— Да, — ответил Расселл, — в пробном плавании всегда так бывает.

Вернувшись в Лондон неделю спустя, я нашел отца в приподнятом настроении. Неприятности с яхтой наполнили его чувством злорадства. Все, что случилось во время плавания, лишь подтвердило его опасения. Меня он приветствовал словами: «Ну, как новая игрушка?» А потом начал распространяться о том, что лучше бы Алекс купил себе виллу на юге Франции, где по крайней мере мог бы завести сад. Я не стал напоминать, что к садоводству Алекс проявлял лишь весьма поверхностный интерес.

У Винсента и своих проблем хватало. Как выяснилось, по соседству с его новым домом проживает сэр Освальд Мозли, британский фюрер-самозванец. До войны он жил в большом доме на Темзе, где у него была ванная на подиуме, так что, пока он мылся, его клевреты могли отдавать ему фашистский салют, стоя на несколько ступенек ниже. Теперь же он жил более скромно в доме своей тетки леди Рейвенсдейл.

Отца раздражало, что несколько раз в день молодежь по ошибке звонила к нему в дверь в надежде лицезреть фюрера. Отец имел несколько бесплодных разговоров с леди Рейвенсдейл и подучивал Надоеду писать у них на крыльце. Он наконец отомстил им, раздобыв два гигантских громкоговорителя и направив их в сторону дома Рейвенсдейлов. К ним он подключал поставленную на полную мощность весьма исцарапанную старую пластинку, на которой Карузо исполняет «Марсельезу». Это занятие было его любимым развлечением по воскресеньям.

— Когда ты возвращаешься в школу? — спросил отец.

— Через неделю.

— Так. Значит, ты пропустишь рождение своего сводного брата? Или как там это называется... Думаю, ты не расстроишься. Подобные вещи интересны только женщинам. Для мужчины это всегда много шума и суеты. Я дам тебе телеграмму, если не забуду.

Отец вздохнул. К счастью, у него был повод сменить тему разговора. Брендану Брэкену только что пожаловали титул виконта, и, учитывая, сколько он для меня сделал, мне следовало засвидетельствовать ему свое почтение, прежде чем я вернусь в школу.

— Бедный Брендан, — сказал отец. — Он очень одинок. Он очень умен, умнее многих, но, несмотря на успех, иногда он будто маленький мальчик.

Он задумчиво посмотрел на меня, и я вдруг понял, что говорит он обо мне, предупреждая меня о том, о чем не мог говорить открыто. Ведь Брендан жил внутри им самим созданного мифа. Он похоронил историю собственного происхождения и выдумал легенду о том, что он — сирота из Австралии. У него было множество друзей, но, кроме Черчилля, которому он был по-настоящему предан, он не был ни с кем особенно близок. Где-то внутри этого загадочного деятельного человека была ледяная пустота, делавшая его человеком несчастным, зрителем, наблюдающим за переживаниями других людей. На сей раз я без труда понял, что хотел сказать мне отец.

Посещение дома Брэкена всегда было для меня особым событием. Он приехал из Ирландии еще ребенком и был, пожалуй, единственным мальчиком в истории британского образования, у которого хватило духу подать заявление во все главные частные школы, а потом объехать их, чтобы лично переговорить с директорами и решить, которая же ему больше подходит. Наибольшей загадкой, пожалуй, остается то, как Брендан понял, что Черчиллю, который был тогда в опале и испытывал финансовые трудности, нужен был единомышленник и приближенный. Возможно, ответ в том, что Брэкен был наделен фантастическим даром впитывать слухи и действовать в соответствии с ними, но, скорее, ему просто удалось понять Черчилля даже на расстоянии. Они оба были людьми XVIII века, сентиментальными и амбициозными. Брэкен увидел в Черчилле то, что тот больше всего хотел видеть в себе. Они подружились с первой же встречи, и дружба их уже никогда не нарушалась, несмотря на различие в происхождении, темпераменте и возрасте.

Еще в молодости Брендан занялся издательской деятельностью, создал растущий конгломерат, куда вошел и престижный «Файнэншл таймс», сколотил небольшой, но надежный капитал и в двадцать восемь занял место в Палате общин. Никто не пытался навести справки насчет его происхождения. Помимо всего прочего существовали опасения, как бы не подтвердились слухи, что молодой Брендан Брэкен действительно незаконнорожденный сын Черчилля: это поставило бы Уинстона и партию в весьма неловкое положение. Исключение составил лишь лорд Бивербрук, который выяснил, что Брендан родился в Темплморе, графство Типперэри, в семье зажиточного каменщика. Эту информацию Бивербрук благоразумно запер в сейфе на случай, если она когда-нибудь понадобится.

В 30-е годы Брендан знал всех и был вхож всюду. По уик-эндам машина отвозила его в загородные резиденции, где делалась политика. Сама по себе природа его не привлекала. Его интересовали слова и факты. Отдыхал же он за чтением писем и речей любимых политиков XVIII века.

Брендан жил на улице лорда Норта. Дом он обставил так, чтобы тот соответствовал его мечтам: библиотека, коллекция антиквариата, коллекция серебра. Этот дом и эти вещи он любил так, как другие любят женщин, и стремился как можно больше времени проводить здесь. Я знал, что у него плохо со здоровьем, и, возможно, он уже тогда сделал из своего дома нечто вроде панциря. Он жаловался на боль в горле, кашель, тонзиллит. Возможно, он уже знал то, о чем подозревали доктора и о чем не хотели ему говорить: что у него рак горла и что он умирает. Возможно, он просто чувствовал, что лучшая часть жизни осталась позади.

Слуга проводил меня в библиотеку, где Брендан сидел и читал. Я, как попугай, поздравил его с получением титула.

— Спасибо, — сказал он. — А как тебе школа?

Я дал понять, что мне очень нравится.

— Я так и думал. Но помни, школа не будет длиться вечно. Тебе наверняка придется служить в армии. Вид у тебя достаточно цветущий, так что от этого тебе не уйти. Отец, конечно, постарается что-нибудь предпринять, чтобы тебя не брали, но ты ему не позволяй. Тебе надо будет сдать экзамены в Оксфорд. Думаю, колледж Магдалены тебе подойдет. Это не для гениев, но и не для шалопаев.

— А как насчет кино? — спросил я.

— А что кино? Твой дядя очень талантливый человек, равно как и твой отец. Но я полагаю, кому-нибудь из семейства Корда пора пустить более основательные корни. Если ты считаешь, что у тебя есть способности к кино, тогда другое дело, но не рассчитывай на то, что присоединишься к семейному бизнесу. Ты виделся с дядей после плавания? Нет? По-моему, ему понравилось в Париже. Кто-то привел его посмотреть студию Марка Шагала. Одна картина ему приглянулась. Он спросил Шагала, продается ли она. Старик покраснел и сказал, что не знает, что сам он о деньгах не думает, что это вызывает у него чувство стыда. Он вышел из комнаты, оставив Алекса разбираться с мадам Шагал. Во время разговора с ней Алекс понял, что она видит отражение мужа в зеркале: тот стоял в коридоре. Шагал нарисовал в воздухе знак доллара и поднял верх пять пальцев так, чтобы она увидела их в зеркале, потом опустил их и поднял обе руки с растопыренными пальцами, показывая десять. Затем скрестил пальцы, давая понять, что ей следует перемножить обе цифры. Алекса это привело в восторг. Прежде чем она успела что-нибудь сказать, он предложил ей 50 тысяч, и она взглянула на него не без некоторого удивления. «Как раз такую сумму я и имела в виду, — сказала она. — А как вы узнали, месье?» «Ах, картина говорит сама за себя», — ответил Алекс.

Брендан расхохотался. Подавился и начал кашлять.

— А тебе надо научиться разговаривать. Ты слишком молчалив. В твоем возрасте я попытался бы завладеть разговором. Очень важно уметь слушать, но еще никто ничего не добился одним слушанием. Ну, а теперь иди.

Продолжение следует

Перевод с английского М.Теракопян

S U M M A R Y

Anna Filimonova
The Sixth Channel Opened for itself Chekhov

Ivan Demidov
«Follow Me, and Everything will Be O.K.»

Andrei Razbash
«We Were Going to Enlarge Cultural Layer»
Paradoxical project of Pop Channel for Youth, adapting novels by Russian classic Anton Chekhov

Lev Anninsky
Property of the Robbed
Review of Pavel Chukhrai's THE THIEF (Russia — France), presented by Russia for Oscar nomination.

Sergei Lavrentyev
In Defence of Architectural Abundances
Review of Vilen Novak's PRINCESS ON THE BEANS (Ukraine — Russia), one of the year's box office hits.

Valery Fomin
Accordion Player, Funny Chap...
On TV musical programme PLAY MY ACCORDION, hosted by Gennady Zavolokin, aiming at revival of disappearing Russian folklore consciousness.

Nina Tsyrkun
Wonderful Man in His Magnificent Flying Machine
Review of Simon West's CON AIR (USA).

Inna Tkachenko
Who is That Pinnoccio?
Review of Thomas Jan's KNOCKIN' ON HEAVEN'S DOOR (Germany).

Valentin Eshpai
Close Contacts of the Next Type
Review of Robert Zemekis' CONTACT (USA).

Sergei Kuznetsov
From Whale's Belly and Snake's Embrace
Review of Luis Leosa's ANACONDA (USA).

Vyacheslav Glazytchev
Letter One
TV impressions by a noted art critic.

Mikhail Ryklin
Gefährdungsgebit. Moscow in Prussia
Reflexions of a philosopher on his visit to a former Soviet military base in Germany.

Boris Paramonov
On Cinderellas
Death of Princess Diana and problems of taste.

Victor Kosakovsky
«...The More Occassional — the More True to Life»

Victoria Belopolskaya
Born on the 19 of July
An article about leading docu film-maker and interview with him.

Mikhail Trofimenkov
Truth. $ 100 per Gramm
Portrayal of one of the most European of American directors — Abel Ferrara.

Sergei Kuznetsov — Vladimir Levashov
Dialogue under Gingco Tree
Reflexions on creation of Iceland's director Fridrik Thor Fridriksson and problems of national identity.

Dmitry Bykov
A Little Carrot and A Little Rat
Nostalgic programmes on TV, particularly AN OLD APARTMENT.

Igor Mantsov
The Poor Will Save the World
Notes on the 3d Festival of Russian Parallel Cinema CINE-PHANTOM.

Mikhail Trofimenkov
A Forbidden Trick
French new nouvelle vague — does it exist?

Oleg Aronson
Sense as Word-for-Word
Philosopical Analysis of MOSCOW DAIRY by Walter Benjamin, newly published in Russia.

Dmitry Ukhov
Ghost of (Soap) Opera
Paradoxes, blind alleys and disclosures of the genre exemplified by special Retrospective at XX Moscow International.

Eduard Artemyev
Russian Composer in Hollywood
Who orders music, who writes it and how it plays in the world's largest concert hall — in Hollywood. Speaks Eduard Artemyev, who worked with Andrei Konchalovsky at THE ODYSSEY.

Mikhail Ryklin
A Word on the Impossible. Phenomen of Slavoi Zizek

Slavoi Zizek
Cyberspace, or Unbearable Closure of Being
Essay by a prominent philosopher from Lyublyana dealing with the most urgent problems of contemporary cultural situation.

Godard as Critic
Early reviews by famous film-maker.

Mikhail Nazvanov
The Damned Picture
Sensational fragments from correspondence of a well-known actor while shooting IVAN THE TERRIBLE by Sergei Eisenstein.

Sergei Kuznetsov
Acid Home of Incest

Henry Miller
Scenario
Script of the «film with sound» and commentary of a critic.

Mikhael Korda
The Charmed Lives
Next instalment of the book of memoirs.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный Комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Министерство культуры РФ,
Союз кинематографистов России,
Конфедерация Союзов кинематографистов,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул Усиевича, 9
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79. **Факс** 151-02-72
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
e-mail: kinoart@glasnet.ru

Сдано в набор 11.11 97. Подп. к печати 17 12 97
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон Печать офсетная
Печ. л 11,25 Усл. печ л 14,62 Уч.-изд л 15,26
Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7 10 92
Заказ 337 ОАО «Рекламфильм» Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу
ул Усиевича, д 9 (м «Аэропорт»),
телефон для справок 151-37-79
Журнал также можно приобрести
в Киноцентре (ул Дружинниковская, д. 15),
в Союзе кинематографистов (ул Васильевская, д 13),
в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, д 6),
а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-49-67
Fax (095) 238-46-34
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-56-51, 151-67-21
Fax (095) 151-02-72
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-Профит»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

«ВОЗДУШНАЯ ТЮРЬМА»

режиссер Саймон Уэст

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи О.АРОНСОНА, Д.БЫКОВА, В.ГЛАЗЫЧЕВА, С.КУЗНЕЦОВА, С.ЛАВРЕНТЬЕВА, В.ЛЕВАШОВА, М.ЛИПОВЕЦКОГО, И.МАНЦОВА, Е.МАРГОЛИТА, В.МАТИЗЕНА, Б.ПАРАМОНОВА, К.РАЗЛОГОВА, И.РУБАНОВОЙ, М.РЫКЛИНА, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ, Д.УХОВА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Ричард Харрис рассказывает
Анатолий Васильев репетирует Пушкина
Новые русские бестселлеры и кино

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ВРЕМЯ ТАНЦОРА» Вадима Абдрашитова
«ЛОЛИТА» Эдриана Лайна
«ШИЗОФРЕНИЯ» Виктора Сергеева
«НАБЛЮДАТЕЛЬ» (ТВ)
«ЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ» (ТВ)

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ
ЖАН-МИШЕЛЬ ЖАРР
РЕНАТА ЛИТВИНОВА

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Александр Адабашьян и Валентин Гнеушев о Дэвиде Копперфилде
Майя Туровская об анатомии сенсаций
О сценарии А.Зельдовича и В.Сорокина «Москва»
Венеция-97

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ
СЛАВОЙ ЖИЖЕК
МИХАИЛ НАЗВАНОВ
СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
Эдуард Володарский. ХРАМ НА КРОВИ
Пьер Паоло Пазолини. СВИНАРНИК
Павел Финн. ЧУДЕСА ДА И ТОЛЬКО, ИЛИ ЩУКА ПО-МОСКОВСКИ
Работы молодых сценаристов